



A A Stanley



Lehrbuch

der

Musikalischen Komposition

von

J. C. Lobe,
Professor.

Vierter und letzter Band.

Die Oper.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1867.

Sr. Hoheit

Ernst

Herzog zu Sachsen-Koburg-Gotha

i n t i e f s t e r E h r f u r c h t

gewidmet

von

J. C. Lobe.

Vorbemerkung.

Anstatt in einer Vorrede hielt ich es diesmal für gerathener, die Bedeutung und Behandlung meiner Aufgabe in einem eigenen Kapitel — dem ersten: »Maximen«, »Technik«, »Das Schöne«, auseinander zu setzen.

Leipzig, im Mai 1867.

J. C. Lobe.

Inhaltsanzeige.

Erstes Kapitel.

Maximen.

Talent vorausgesetzt, hängt das Gefallen oder Nichtgefallen der Kunstwerke von den richtigen oder falschen Grundsätzen ab, von denen sich der Schaffende bei seinen Arbeiten führen lässt. Eine einzige falsche Ansicht reicht oft hin, ein verfehltes Produkt hervorzutreiben. So z. B. im Drama die von den Alten überkommene Idee der Schicksalstragödie. Müllner's Schuld, Grillparzer's Ahnfrau, Houwald's Trauerspiele geben Zeugniss davon. Ihre Verfasser hatten bedeutendes Talent, ihre Werke enthalten grosse poetische Schönheiten, aber sie starben bald dahin, weil sie von einer kranken Idee geboren waren.

Umgekehrt kann eine erlangte bessere Einsicht den Künstler zu besseren Schöpfungen erheben; dies beweisen die späteren Werke Gluck's.

Und wie dem ganzen Kunstwerk ein trügerisches Grundprinzip den Tod bringt, müssen auch einzelne falsche Bildungsmaximen eine im Uebrigen gesunde Produktion ankränkeln. Die Neigung Spohr's z. B. zu künstlichen, namentlich enharmonischen Ausweichungen raubte seinen Opern eine Haupteigenschaft: Angemessenheit; indem er solche Modulationen überall anwendete, auch bei Gefühlen, Charakteren, Situationen, deren Natur es entgegen war.

Was kann demnach wichtiger für den angehenden Opernkomponisten sein, als baldmöglichst in den Besitz aller Maximen zu gelangen, die zusammen, richtig ausgeübt, den Erfolg seiner Arbeiten am sichersten verbürgen?

Nun sollte man freilich meinen: diese ächten Grundsätze müssten längst für jede Kunst und jede besondere Art von Kunstwerken so vollständig und deutlich erkannt und ausgesprochen sein, dass

ein zweifelndes Hin- und Herschwanken oder gar entschiedene Irrthümer bei keinem verständigen Künstler mehr aufkommen könnten. Das Steigen der Künste jedoch durch verbesserte, das Fallen derselben durch verschlechterte Maximen, sowie speziell in unserer Zeit der heftige Kampf widerstreitendster Ansichten über Wesen und Zweck der Oper, lehren uns das Gegentheil.

Sollten die vielen, immer zunehmenden misslungenen Bestrebungen im dramatisch-musikalischen Gebiete wirklich, wie Manche behaupten, in dem Mangel bedeutender Talente der Jetztzeit ihre Erklärung finden? Oder dürfen wir nicht mit mehr Recht annehmen, dass von den ächten Schaffensmaximen manche aus dem Bewusstsein der Gegenwart verschwunden, andere getrübt, verdunkelt, ja hie und da ganz falsche an deren Stelle aufgenommen worden sind?

Ich halte das Letztere für wahrscheinlicher, und damit den Versuch entschuldigt, durch Nachforschungen in den anerkanntesten Meisterwerken die wesentlichen Prinzipien guter Opernmusik wieder aufzufinden, bezüglich aufzufrischen und den Kunstjüngern als sichere Wegweiser aufzustellen.

Wo aber sind diese zu suchen?

Nach meiner Ueberzeugung bei keinem dramatischen Komponisten besser und vollständiger, als:

bei Mozart.

Darüber ist man wohl mit Oulibicheff einig, dass alles Gute, was vor Mozart einzeln zur Erscheinung kam, sich in diesem Genius vereinigte und verschmolz. »In dem einen war die Melodie, in dem andern der Kontrapunkt, in dem dritten die Deklamation Hauptsache. In den Hauptopern Mozart's strömten diese einzelnen Flüsse wie in einem Central-See zusammen, und setzten nach ihm ihre Wege auf der andern Seite wieder nach ihren alten Richtungen fort, obgleich unter anderm Aussehen, indem ihre Gewässer sich aus dem unermesslichen See, den sie durchzogen, beträchtlich vergrössert hatten.«

Aehnliches sagte schon Goethe in seiner Anmerkung zu »Rameau's Neffe«.

»Alle neuere Musik« — schreibt er — »wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder dass man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äussern Sinn geniesst, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder dass man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, dass sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.«

»Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten Ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.«

Zu unserm unsterblichen Meister zurückkehrend, dürfen wir sagen: Mozart war der gelehrteste Kontrapunktist und populärste Melodiker zugleich. In dem Einen oder Andern für sich hat er seines Gleichen; welcher Komponist aber vor, neben oder nach ihm hat ein Finale, wie das zur Jupitersinfonie, und ein Lied wie »der Vogelfänger bin ich ja« zugleich geschaffen? »Mozart« — sagte Rossini — »ist der einzige, der eben soviel Genie als Wissenschaft, und eben soviel Wissenschaft als Genie besessen hat.«

Und so war Mozart speziell auch der gelehrteste und populärste Opernkomponist. In ihm vereinigte sich die psychologisch tiefste und wahrste Auffassung der Gefühle, Charaktere und Situationen mit der klarsten und schönsten technischen Darstellung derselben.

In seinen Opern müssen demnach alle ächten und wesentlichen Maximen zu finden sein, und sind in der That darin zu finden, wie ich im Verfolg dieser Arbeit darzuthun hoffe. Alsdann werden Blicke in die anderen Werke der bedeutendsten älteren und neueren Meister in diesem Fache zeigen, dass ihre gelungensten Stücke und schönsten Wirkungen immer aus der Beobachtung derselben Maximen hervorgegangen sind, welche Mozart bei seinen Arbeiten geleitet haben.

Nur wolle man mich nicht hier schon missverstehen. Ich sage: alle ächten Kunstmaximen hat Mozart gekannt und ausgeübt. Ich sage aber nicht, dass niemals eine falsche bei ihm mit untergelaufen; noch weniger sage ich, dass die Ausprägung der guten überall uns heute noch vollkommen erscheine und erscheinen müsse. Dem Einfluss der Zeit und der Mode entgehen auch die Werke der höchsten Genies nicht ganz, wenigstens nicht in der Tonkunst. Aber darauf kommt es in dem, was wir suchen und brauchen, auch nicht an. Es handelt sich für den angehenden Opernkomponisten darum, je eher desto besser alle bewährten dramatisch-musikalischen Schaffens-

gesetze in seinem Geiste zu versammeln, und die sind, wie gesagt, vollständiger und sicherer bei keinem andern Opernkomponisten zu finden. Was die vorgeschrittene Zeit hie und da nicht mehr als vollgültig in der Ausführung erkennt, müssen wir uns dabei klar machen und ausscheiden. Das Uebrigbleibende aber ist ächt, unvergänglich, ewig geltend, so lange Musik getrieben werden mag, und dieses zu wissen gibt Sicherheit dem Studirenden im Erkennen, dem Künstler im Produziren, dem Publikum im Geniessen.

Die Technik der Opernkomposition.

In neuerer Zeit hat die Neigung zu ästhetisiren, über die Tonkunst zu philosophiren und Alles auf abstrakte Allgemeinprinzipien zurück zu führen sehr überhand genommen; die Technik dagegen, das Handwerk, die konkrete Regel, wird als unwesentlich, ja beinahe verächtlich angesehen und vernachlässigt. So ist zwar die Gabe, Ideen zu gebären, ansehnlich gewachsen, die Kunst aber, ihnen sinnlich angenehme Gestalt zu verleihen, ziemlich gesunken.

Wie wenig indessen dem praktischen Künstler mit kunstphilosophischen Raisonnements gedient ist, wissen die Meister und erfährt jeder Kunstjünger an sich selbst.

Schiller schrieb an Goethe: »Meine ganze Thätigkeit hat sich jetzt der Ausübung zugewendet; ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und ich wäre in dieser Stimmung oft unphilosophisch genug, Alles, was ich und Andere von der Elementar-Aesthetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben.«

An einen jungen Bildhauer schreibt Goethe: »Sie mögen sich auf's eifrigste der Technik, dem eigentlichen Handwerk hingeben. Denn die durch Uebung zu erlangende Fertigkeit ist es eigentlich, die das Talent zur Meisterschaft erhebt.«

In neuerer Zeit hat Gustav Freytag diese Seite der Kunst wieder zu Ehren gebracht durch sein vortreffliches Buch: »Die Technik des Dramas.« (Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1863.)

In der Vorrede sagt er u. a.: »Was ich darbiete soll kein ästhetisches Handbuch sein, ja, es soll vermeiden das zu behandeln, was man Philosophie der Kunst nennt. Zumeist solche Erfahrungen wünschte ich aufzuzeichnen, wie sie der Schaffende während der Arbeit und auf der Bühne erwirbt, oft mit Mühe, auf Umwegen, spät für beglückenden Erfolg. Denn unsre Lehrbücher der Aesthetik sind sehr umfangreiche Werke und reich an geistvoller Erklärung, aber man empfindet zuweilen als Uebelstand, dass ihre Lehren ge-

rade da aufhören, wo die Unsicherheit des Schaffenden anfängt.«

Welcher Erfahrene wird auch in Sachen der Oper diesen Ausspruch nicht wahr finden?

Wir haben speziell über die Mozart'schen Opern zwei höchst schätzenswerthe Arbeiten, von Oulibicheff und Otto Jahn. Allein auch diese enthalten überwiegend ästhetische Analysen, während rein technische Erklärungen nur sparsam eingestreut sind. In Beziehung auf letztere gesteht Jahn selbst in der Vorrede, dass er Wesentliches davon dem Musiker von Fach überlassen müsse.

Ein älteres Werk: »Versuche über die Musik« von Gretry, rührt zwar von einem praktischen Tonkünstler her. Es enthält einzelne treffliche Bemerkungen, Erfahrungen u. s. w., die auch heute noch ihre vollständige Geltung haben, und jungen Opernkomponisten als nutzbringend zu empfehlen sind, — im Ganzen aber ist es viel zu einseitig, speziell nur von dem beschränkten Standpunkt des Autors und seiner Zeit gefasst und mit halbwahren und ganz falschen Ansichten untermischt. Am meisten auf die Technik gerichtet ist: »Die Kunst der dramatischen Komposition, oder, vollständiges Lehrbuch der Vokal-Tonkunst« von Reicha. Dieses dicke und theure Werk vollends ist mit vielen kleinlichen, mitunter für unsere Zeit geradezu lächerlichen Regeln versehen. Ueberdiess hat dieser Theoretiker, anstatt die Partituren der besten Meister zu benutzen, alle Beispiele mit wahrhaft kindischer Eitelkeit nur aus seinen paar Opern genommen, die ihrer Unbedeutendheit wegen in Paris gleich eklatant durchgefallen, und weder dort wieder erstanden, noch irgendwo anders aufgeführt worden sind.

Es wird mir wohl nicht als Ueberhebung ausgelegt werden, wenn ich sage, ich könnte eigene bessere Beispiele machen als Reicha. Aber Ueberhebung wäre es, wenn ich es thäte, da die grossen Meister uns so viele unerreichbar herrliche Muster zur reichsten Auswahl hinterlassen haben.

Ich werde also, um meine Absicht in diesem Buche präciser anzugeben, an Beispielen von Mozart vornehmlich, doch auch von anderen vorzüglichen Opernkomponisten alle psychologischen und technischen Maximen zu abstrahiren suchen, welche den künftigen Opernkomponisten glückliche Erfolge versprechen können.

Das Schöne.

Aber psychologisch und technisch nur? Wo bleibt die Aesthetik, die Lehre vom Schönen, davon doch so viele ästhetische und kunstphilosophische Schriften als von dem wichtigsten Gegenstand, der bedeutendsten Kunsteigenschaft reden?

Eine Antwort darauf hat bereits Schiller in einem Briefe an Goethe gegeben. Er schreibt:

»Viele fehlen darin, dass sie den Begriff des Schönen viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung beziehen, und so müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den Vatikanischen Apoll und andere ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten mit dem Laokoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignoblen Repräsentationen unter Einer Idee von Schönheit begreifen sollen.« Und ferner: »Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und hässliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem Griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen, und, wie billig, die Wahrheit an seine Stelle zu setzen.«

Und so ist es. Inhalt und Behandlung (Gegenstand und Darstellung desselben in der Kunstform) — darum handelt es sich bei allen Kunstwerken. Der Opernkomponist ahmt in Tönen die Erscheinungen im Gemüth nach (Affekte, Gefühle, Leidenschaften). Wenn Andere in dem musikalischen Abbilde das Vorbild erkennen und nachempfinden, so sprechen wir ihm Treue der Nachahmung, psychologische Wahrheit zu, und das ist die erste und Hauptquelle des Wohlgefallens an der Opernmusik wie an jedem Kunstwerke, das auf Nachahmung der Natur ausgeht.

Das Zweite daran ist die Form, in welcher die Nachahmung erscheint.

»Dass eine schiefe Säule, eine krumme Schwelle« — sagt Herder — »unser Gesicht und Gefühl beleidigen, liegt wohl in ursprünglich in uns liegenden Gesetzen des Verlangens. Das Warum des Gesetzes können wir nicht erklären, aber es ist da, um darauf ein ästhetisches Gesetz zu gründen.«

Dieses ästhetische Gesetz (Schönheitsgesetz) ist die Technik, worunter alle sinnlichen Kunstgesetze gehören, — Ordnung, Fasslichkeit, Symmetrie, Kontrast, Wohlklang, — welche zusammen genommen die wohlgefällige Form der Darstellung oder Behandlung (nach Schiller) hervorbringen.

Wir werden das ganze Buch hindurch sehen, dass alle Schönheitsmaximen Mozart's und aller guten Opernkomponisten innerhalb dieser beiden Hauptbegriffe liegen: psychologische Wahrheit und technisch wohlgefällige, oder wie Goethe gern sagt, anmuthige Form.

Zweites Kapitel.

Einige Bemerkungen über Operntexte.

Dass der Erfolg einer Oper heutzutage vor Allem von einem interessanten Texte abhängt, weiss Jedermann. »Dès qu'on interesse, on est sur du succès« sagt schon Voltaire. Allein was das Interesse des Dramas überhaupt und das eines Opernlibrettos insbesondere ausmacht, scheint Wenigen klar zu sein, sonst könnten nicht immer noch so viele verunglückte Produktionen auf den Bühnen erscheinen, derer nicht zu gedenken, die als ganz verfehlt und unbrauchbar gar nicht zur Aufführung gelangen.

Bevor wir daher von der Opernmusik reden, müssen wir zuerst zu erkennen trachten, worin die Bedingungen eines guten Opernbuches bestehen, und nach welchen Kriterien der Komponist ein solches zu prüfen hat, um sich nach Möglichkeit vor einer falschen Wahl zu sichern.

Worin besteht das dramatische Interesse?

In der Darstellung bedeutender Menschenschicksale, die unsre Theilnahme zu erregen und zu fesseln vermögen.

Alle Menschen, die wir im Leben kennen lernen, alle Ereignisse und Handlungen, die in der Wirklichkeit an uns vorüberziehen, erwerben entweder unsre Sympathie, oder Antipathie, oder lassen uns gleichgültig. Menschen und Ereignisse der letztern Art gehen natürlich das Drama nichts an, denn nicht durch das Gleichgültige wird das Interesse hervorgerufen, sondern durch Erscheinungen, die Zuneigung und Abneigung erwecken. »Es ist nichts was Liebe, nichts was Abscheu einflösst«, tadelt Börne an einem Stück, und zeigt damit auf die Hauptklippe, an welcher so viele dramatische Werke scheitern.

Die Handlungen der Menschen, welche Sympathie und Antipathie einflössen können, sind mannichfacher Art, in ihrer Grunderscheinung aber sehr einfach; sie entspringen alle aus einer und derselben Quelle: S t r e b e n n a c h G l ü c k.

Da aber die Begriffe der Menschen von Glück sehr relativ, ja oft ganz entgegengesetzter Natur sind, indem der Eine für Glück hält, was der Andre als Unglück betrachtet, und umgekehrt, so entstehen daraus unendlich verschiedene Glücksbestrebungen und Schicksale der Guten wie der Bösen. Sie sind aber alle unter drei Hauptgesichtspunkte zu fassen. Der Mensch geräth nämlich:

1) Aus Glück in Unglück.
2) Aus Unglück in Glück.
3) Aus Glück in Unglück und wieder zurück in Glück.

In der dramatischen Nachahmung der Menschenschicksale entsteht aus der ersten Art die Tragödie, aus der zweiten und dritten das Schau- und Lustspiel.

Wie aber auch das Streben der auftretenden Personen beschaffen sein möge, dramatisch interessant wird es nur dann, wenn sich demselben Hindernisse entgegenstellen, und diese Hindernisse gegen das Glück zuletzt überwunden werden, im Trauerspiel durch den Tod, der von allen Leiden erlöset, im Schau- und Lustspiel durch Erreichung des Erstrebten.

Hiermit ergeben sich die drei Hauptbedingungen aller dramatischen Pläne:

a) Glücksziel; b) Hinderniss; c) Beseitigung desselben.

Das erste ist Sache der Exposition, Ankündigung des Glücksstrebens; das Hinderniss wird Verwicklung oder Knoten, auch Konflikt genannt; die Beseitigung desselben heisst Auflösung.

Um zunächst vom Glücksziel zu reden, welches die Exposition auseinandersetzt, so wird selbstverständlich das Interesse daran um so stärker erregt, je bedeutender jenes erscheint.

Das Bedeutende aber ist sehr relativ.

Wenn Gustav Wasa als armer und verfehmter Edelmann in sein Vaterland zurückkehrt, um sich den ihm gebührenden Thron zu erobern, so ist das ein Ziel, welches Jedermann für ein grosses und bedeutendes erkennt.

Wenn dagegen ein armer Handwerksbursche aus der Fremde heimkehrt, und sein Erbe, eine kleine Hütte, die ihm während seiner Abwesenheit von anderer Hand entrissen worden, wieder zu gewinnen sucht, so ist diess in den Augen der Reichen ein geringfügiges Unternehmen (Glücksziel), für jenen Armen aber eben so wichtig, als Wasa's Trachten nach der Krone.

Es folgt hieraus, dass es bei dramatischen Darstellungen nicht auf die Grösse und Bedeutung des zu erstrebenden Gegenstandes, auf die Schätzung des Werthes desselben nach den gewöhnlichen Begriffen der Welt ankommt, sondern ob er in den Augen der bezüglichen Person Werth und Wichtigkeit hat, wie bedeutend gerade für das Glück der handelnden Person das erstrebte Gut ist. Denn jedes Interesse der dramatischen Person, für die der Dichter Sympathie zu erwecken versteht, wird das Interesse des Zuschauers, und wie wir heute das Streben Gustav Wasa's nach dem Throne mit dem lebhaftesten Wunsche des Gelingens be-

gleiten, so morgen den Versuch des armen Handwerksburschen, wieder in den Besitz seines kleinen Eigenthums zu gelangen.

Ebenso relativ, wie mit dem Interesse für das Glücksziel der dramatischen Personen, verhält es sich mit dem entgegentretenden Hinderniss. Ob letzteres dem Zuschauer unüberwindlich erscheint, kommt weniger in Betracht, als dass es der Person, der es in den Weg tritt, unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenwirft.

Für einen Mann, dem die toddrohenden Verfolger auf den Fersen folgen, ist ein breiter und tiefer Abgrund, von dem er sich plötzlich in der Flucht aufgehalten sieht, ein furchtbares Hinderniss, ein blosser Graben gar keins. Dagegen würde ein Knabe, der, von bösen Buben verfolgt, an letzterem ankäme, dieses Hinderniss eben so unüberwindlich und schrecklich finden, als jener Mann den Abgrund, und so in beiden Fällen der Zuschauer. In jenem versetzt man sich in die Lage des Mannes, in diesem in die Lage des Knaben.

Anmerkung. So einfach und natürlich diese Forderungen für das Glücksziel wie für das Hinderniss sind, so oft werden sie von dramatischen Dichtern aus den Augen gelassen. In Stücken, die wenig oder kein Interesse erregen, wird man meist finden, dass entweder das Ziel nicht wichtig ist, oder das Hinderniss nicht erheblich genug dargestellt, oft gegen beide Erfordernisse zugleich gefehlt worden ist.

Wie die Glücksziele der Menschen unendlich mannichfaltig und verschieden sein können, so auch die Hindernisse. Doch sind auch diese wieder auf wenige Grunderscheinungen zurückzuführen. Sie können z. B. aus äusseren Naturereignissen entstehen. So im Tell, als Baumgarten, von den Reitern des Landvogts verfolgt, auf die Scene stürzt, seine einzige Rettung jenseits des See's sieht, dieser aber so stürmisch ist, dass Niemand den Unglücklichen übersetzen will.

Eine zweite Art von Hinderniss wird durch entgegenwirkende Personen bereitet. Dem Streben Wallenstein's z. B. treten der ältere Piccolomini und Buttler feindlich entgegen.

Endlich können die Hindernisse aus dem Charakter der Personen selbst entspringen. Man hat es z. B. mit vieler Mühe dahin gebracht, dass Elisabeth und Maria Stuart persönlich zusammentreffen und hofft dadurch Letztere ihrer traurigen Lage zu entreissen. Die Charaktere beider Frauen sind aber so beschaffen, dass aus ihrer Unterredung anstatt Versöhnung nur tieferer Hass entsteht, das Hinderniss gegen Maria's Befreiung also nicht beseitigt, sondern im Gegentheil unlösbar wird.

Die Knoten lassen sich noch auf zwei andere Weisen knüpfen. Einmal, indem Wirkungen gezeigt werden, deren Ursachen noch nicht zu erkennen sind. Eine derartige Verwickelung bildet das Benehmen des Menschenfeindes in Schiller's dramatischem Fragment,

da Huttens Menschenhass geschildert wird, ohne dass wir die Ursache desselben bei seinem edlen Charakter ergründen könnten.

Die zweite Art entsteht, wenn man die Personen Vorbereitungen zu wichtigen, gefahrvollen Unternehmungen treffen sieht, deren Folgen, (Gelingen oder Misslingen), sehr zweifelhaft sind, wie z. B. die Anstalten zur Befreiung eines Gefangenen.

Selten hat ein dramatisches Stück nur eines, meistens enthält es mehrere Hindernisse. In grössern Dramen finden sich oft mehrere Arten derselben vereinigt. Jedoch muss sich durch das ganze Stück immer eine Hauptverwickelung hindurchziehen, um die sich die ganze Handlung eigentlich dreht, und die erst am Ende zur vollständigen Lösung kommt. Diese nennt man den Hauptknoten, und um ihn gruppiren sich dann die gleichsam aus ihm herauswachsenden Nebenknoten, von denen natürlich jeder wieder seine besondere Lösung erhalten muss.

So ist der Hauptknoten im Tell der Druck, unter dem das geknechtete Schweizervolk seufzt, dessen Befreiung erst am Schluss eintritt, womit das Haupthinderniss gelöst wird.

Eine andere Verwickelung liegt in der Unsicherheit und Gefahr Tell's, gegenüber den tyrannischen Vögten, die ihn der Rettung Baumgarten's wegen zu verderben trachten. Eine dritte Verwickelung bildet die Liebe Rudolph's zu Bertha.

Da das Interesse an der ganzen Handlung nicht abnehmen, sondern wachsen soll, so ist bei einer Folge von Hindernissen eine stete Steigerung derselben nothwendig; es muss, wenn eines glücklich überwunden zu sein scheint, ein neues, bedenklicheres zu Tage treten. Die Scene, wo Tell durch den gelungenen Schuss sich vor der Bosheit Gesslers gerettet glaubt, dieser aber, durch die bekannte Antwort gereizt, den furchtbaren Schützen an einen Ort bringen lassen will, wo ihn weder Sonne noch Mond bescheinen sollen, zeigt eine solche glückliche Steigerung.

Sind Exposition (Glücksstreben) und Verwickelung (Hindernisse) so beschaffen, dass sie unsre Aufmerksamkeit und Theilnahme aufregen und die Spannung auf den endlichen Ausgang der Handlung immer stärker steigern, so ist nunmehr die Auflösung zu betrachten, d. h. die Umstände, durch welche das Endschicksal der dramatischen Personen herbeigeführt wird.

Die erste Bedingung ist, dass sie das Herz beruhige, im Trauerspiel durch den Tod des oder der leidenden Helden, indem wir fühlen, dass sie auf andere Weise, durch Fortleben, dem Unglück nicht entgehen konnten, im Schau- und Lustspiel durch Erreichung des Glücksziels.

Als zweite Forderung an eine gute Auflösung wird verlangt, dass sie richtig motivirt sei, dass nämlich der Verstand des Zuschauers

befriedigt werde, indem er die Ursachen erkennt, aus welchen die Veränderungen des Schicksals der Personen am Ende des Stücks als nothwendige Folgen eintreten mussten.

Dieser letzte Theil einer dramatischen Handlung ist der schwerste, was man daraus abnehmen kann, dass er selbst den besten Bühnendichtern zuweilen misslungen ist. Ein Beispiel dazu liefert Lessing's »Emilia Galotti«, indem ihre Tödtung durch den eigenen Vater keineswegs als eine unbedingte Nothwendigkeit erscheint. Mit offenbarer Gewalt nämlich konnte der Fürst gegen die Tochter einer so angesehenen Familie nicht eingreifen, und seinen Intriguen konnte man sich durch die Flucht in ein anderes Land entziehen. Als Fall einer sehr glücklichen, weil unerwarteten und doch natürlich vorbereiteten Auflösung ist dagegen die Rettung des von dem Kardinal Mazarin verfolgten Volksfreundes, Grafen Armands und seiner Gattin im »Wasserträger« anzuführen. Nach endlich gelungener Flucht aus Paris fallen beide in die Hände der verfolgenden italienischen Soldaten und scheinen rettungslos verloren. Da kommt Micheli mit dem Begnadigungsschreiben der Regentin an. Wie konnte diese und der Kardinal dazu gezwungen werden? Durch einen Volksauflauf. Und dieser wurde schon in der ersten Scene des Stücks vorbereitet, denn dort wird in der Familie des Wasserträgers von der Erbitterung des Volkes über die Verfolgung seines Wohlthäters gesprochen, von den unruhigen Gruppen, die sich in den Strassen zeigten, und: »Es sollte mich wundern« — sagt der Vater des Micheli — »wenn der Tag ohne Unruhen vorüberginge.«

Anm. Das natürliche Verhältniss zwischen Ursache und Wirkung muss selbstverständlich bei allen Theilen des Dramas beobachtet werden. Daher gibt es eine Motivirung der ganzen Handlung, eine Motivirung jeder einzelnen Scene, jedes Charakters, jeder Situation, Leidenschaft, jeder Verwickelung und jeder Auflösung.

Man wird selten ein Theaterstück finden, in welchem die Motivirung aller dieser Dinge vollkommen wäre, wo nicht eines oder das andere gegen Natur und Wahrscheinlichkeit verstiesse. Die Dichter sollten deshalb die Motivirungskunst unablässig studiren, und der Komponist einen ihm gebotenen Text vor allem auch in dieser Beziehung sorgfältig untersuchen, denn davon hängt zum grossen Theil die Wirkung ihrer Arbeiten mit ab.

Der Opernkomponist prüfe sein Libretto auch hinsichtlich der Charaktere. Personen, für deren Glücksstreben der Zuschauer sich interessiren soll, brauchen keine vollkommenen Menschen zu sein, sie müssen aber Eigenschaften besitzen, die sie liebenswürdig machen, um dadurch unsre Sympathie gewinnen zu können. Diese Erfahrung machen wir täglich im gewöhnlichen Leben, so dass es fast unbegreiflich erscheint, wie auf der Bühne, die doch ein treues Spiegelbild des Lebens sein soll, in neuerer Zeit besonders dagegen gefehlt wird. Viele heutige italienische, deutsche, am meisten französische

Dichter wählen Personen zu ihren Helden, die durch ihren Charakter und ihre Handlungsweise nicht unsere Sympathie, sondern Antipathie erwerben. Sie verlangen Theilnahme für Menschen, die man, wenn sie Einem auf der Strasse begegneten, anspucken möchte. Schlechte Menschen sind vom Drama nicht auszuschliessen; sie bilden die Hindernisse gegen das Glücksstreben der Guten; und sind die Schatten in dem Gemälde, aber sie dürfen ihr Glücksziel, welches in der Verhinderung oder Vernichtung des Guten besteht, nicht erreichen, weil dieses unser sittliches Gefühl beleidigt und die moralische Weltordnung schmähen hiesse, sondern ihre schlechten und feindseligen Absichten müssen schliesslich misslingen und bestraft werden.

Bevor wir die speziellen Bedingungen guter Operntexte aufsuchen, sind noch zwei Begriffe zu erörtern, von inhaltschwerer Bedeutung für das Drama, die, obzwar in Aller Munde, doch, nach den vielen dagegen begangenen Sünden zu urtheilen, von Wenigen in ihrer ganzen Wichtigkeit erkannt sein können. Ich meine:

Stoff und Fabel.

»Ich wollte Ihnen gern einen Operntext schreiben, wenn wir nur erst einen glücklichen Stoff dazu hätten« — sagt der Dichter zu dem Komponisten.

»Ja, einen glücklichen Stoff!« seufzt der Komponist.

Da suchen nun beide und schlagen vor, wählen und verwerfen, wie lange Zeit oft und wie viele Stoffe! und haben sie sich endlich über einen geeinigt, so findet sich unter zehn Fällen kaum einer, der das Zeug zu einem wirklich durchschlagenden Erfolg in sich getragen hätte.

Nun behaupten wol Manche, der glückliche Erfolg eines Theaterstücks hänge gar nicht vom Stoff, sondern von der geschickten Behandlung desselben ab. Was jedoch von dieser Meinung zu halten, wird sich aus der folgenden Untersuchung ergeben.

Was ist aber ein glücklicher dramatischer Stoff? Lassen sich Kriterien angeben, welche die Auffindung oder Erfindung und Beurtheilung eines solchen absolut sichern?

Schwerlich! Warnender Winke jedoch gibt ja die Erfahrung manche, wenn man sich an sie wenden und sie hören will.

Ehe wir aber untersuchen, was ein glücklicher Stoff sei, müssen wir erst wissen, was man unter dramatischem Stoff überhaupt versteht.

Im Allgemeinsten heisst es: Ich habe einen Stoff aus der Geschichte, oder aus der Mythologie, oder aus einem Märchen u. s. w. Oder — etwas näher bezeichnend: einen Stoff aus der griechischen, römischen, deutschen Geschichte, aus der griechischen, römischen, nordischen Mythologie.

Damit ist freilich noch sehr wenig gesagt: wir werden jedoch weiter unten sehen, dass schon bei dieser vagen Angabe des Stoffs die Kritik mit der Frage nach der Bildung, Neigung, dem Geschmack unserer Zeit einzutreten habe.

Man will nun wissen, was in dieser allgemeinsten Stoffregion erscheinen, darin vorgehen soll, welche Handlung. Diess gibt in möglichster Kürze, nur in den wesentlichsten Hauptzügen, die Fabel (Geschichtserzählung) an.

Die Fabel kann in allgemeiner, oder konkreter Weise gefasst werden.

Als Beispiel der ersteren diene die folgende Geschichtserzählung.

Ein Mann, zum Tode verurtheilt, bittet vor der Hinrichtung noch einmal zu seiner Familie reisen zu dürfen, um Abschied von ihr zu nehmen, und stellt als Bürgen rechtzeitiger Rückkehr seinen Freund. Schwere Hindernisse setzen sich aber der Wiederkunft entgegen, eben soll der Zurückgebliebene sein Vertrauen mit dem Tode büssen, da erscheint der für wortbrüchig Gehaltene, worauf die beiden seltenen Freunde Begnadigung erhalten.

Hier ist kein Land, kein Ort, keine Zeit, sind keine bestimmten Personen, keine näheren Motive angegeben. Aber so unbestimmt die kleine Geschichte in allen diesen Beziehungen noch erscheint, der Kern zu einer interessanten Handlung, zu einer spannenden Verwickelung und rührenden Auflösung ist gegeben.

Diese allgemeine Fabel hat zwei konkrete Behandlungen erfahren, die eine in Schillers Ballade »die Bürgschaft«, die andere in dem französischen Drama »die beiden Sergeanten«. Jene spielt im Alterthum, zu Syrakus, dieses in neuerer Zeit, an der französischen Grenze. Der Kern der Geschichte ist in beiden Produktionen derselbe, in der Fassung, nach Zeit, Land, Personen und Motiven, aber ganz verschieden. Dort ist die Ursache der Verurtheilung die entdeckte Absicht, das Vaterland von einem Tyrannen zu befreien, hier das übertretene Gesetz, keinen Menschen wegen ansteckender Krankheit durch den gezogenen Kordon passiren zu lassen u. s. w. Auf diese Weise, sieht man, kann eine und dieselbe allgemeine Fabel in hundert verschiedene konkrete verwandelt werden, und dadurch jedesmal ein ganz anderes Stück entstehen.

Nachdem wir uns über die Begriffe Stoff, allgemeine und konkrete Fabel verständigt haben, ist daran zu erinnern, dass man anstatt Stoff bekanntlich auch Sujet, Gegenstand, Vorwurf, Idee sagt *), womit immer dasselbe gemeint ist: nämlich ein Same, aus welchem ein interessantes Theaterstück emporwachsen kann.

---

*) Das Wort »Idee« wird im Drama auch in einer anderen Bedeutung gebraucht; davon später.

Welcher Art muss nun dieser Same, oder Stoff, oder Fabel, Sujet, Gegenstand, Vorwurf, Idee sein, wenn er ein glücklicher genannt, wenn man vor Fehlgriffen damit nach Möglichkeit gesichert werden soll?

Wir erhalten, glaube ich, die beste Antwort durch zwei andere Begriffe:

Vorstellung und Anschauung,

und kommen damit auf den Anfang dieses Kapitels zurück, auf das dramatische Interesse, wozu das Folgende noch einige nothwendige Ergänzungen bringt. Jedes dramatische Stück führt eine Reihe Vorstellungen von Personen, Charakteren, Gefühlen und Ereignissen vorüber, welche das Publikum anschaut.

Welcher Art müssen denn nun die Vorstellungen sein, wenn die Anschauung derselben Interesse haben, Wohlgefallen, Vergnügen bereiten, wenn sie Gefühl und Verstand befriedigen, wenn sie uns endlich mit einem angenehmen Eindruck entlassen sollen, denn diese Wirkungen in dem Zuschauer hervorzubringen, kann doch allein nur vernünftigerweise als der Endzweck jedes Theaterstücks angesehen werden?

Gewiss nicht solche Ereignisse, solche Charaktere, die uns am Ende mit einem verdriesslichen Eindruck, — einem sittlich beleidigten Gefühl entlassen.

»Es gibt Leute unter den Poeten« — sagt Goethe — »deren Neigung es ist, immer in solchen Dingen zu verkehren, die ein Anderer sich gern aus dem Sinn schlägt.«

Marggraff sagt:

»Werfen wir einen Blick auf die Literatur, so begegnen wir in den modernen Romanen und Theaterstücken in Masse solchen Schilderungen und Anschauungen, welche theils den Gesetzen der Kunstschönheit, theils denen der sittlichen Schönheit geradezu widersprechen und Trotz bieten und unveredelte Konterfeis der hässlichsten Wirklichkeit sind. Pikante Situationen (man denke nur an unsere modernen Lustspiele) werden auf Grundsätze oder hässliche Leidenschaften gebaut, die man ganz plausibel findet, die aber, allgemein zur Geltung gebracht, die sociale Welt in Kürze auflösen würden und bei denen kein Familienleben bestehen könnte.« Wie z. B. »der Postillon von Longjumeau! Er ist ein Säufer, Schläger und noch etwas Schlimmeres. »Ja, um eine gute Weinsuppe könnte ich dir untreu werden«, sagt er selbst zu seiner Braut. Er verlässt sie am Hochzeitsabend. Als Sänger macht er ihr, die eine vornehme Dame geworden (er erkennt sie nicht!) wieder die Kour, und die dumme Gans heirathet ihn dennoch, nachdem sie sich zu erkennen gegeben!

Man merke auf die Beurtheilungen mancher von der gesunden Kritik verworfener dramatischer Stücke. Der Tadel vieler besteht in einer Fabel, die aus abstossenden, widerwärtigen, unschönen oder unsittlichen Vorstellungen besteht. »Quälodramen« nennt sie Zelter sehr treffend. Ueber einen französischen Faust schreibt er an Goethe:

»Wie weit es aber mit der Aufklärung in der Hauptstadt Frankreichs gekommen, davon gibt dieser Faust Zeugniss. Eine Leiche auf dem Theater wäre ein Gräuel gewesen, und nun bringen sie das Marterwesen und die heillosen Quälodramen und weiden ihr ekles Auge daran!« Und Marggraff: »Das Streben nach dem Effektvollen, Ungewöhnlichen, Hochtrabenden, Pikanten, Grässlichen lässt auch Andere gegen den Geschmack und den einfachen gesunden Menschenverstand sündigen und ist um so auffallender, da es mit unserem gesammten blasirten, geleckten, grossen Leidenschaften den Durchbruch nicht gestattenden Bildungs- und Gesellschaftszustande und mit dem meist kühlen, reservirten und weichlichen Wesen unsrer Dichter selbst im Widerspruche zu stehen scheint, jedenfalls aber nur die Folge künstlicher Erhitzung, raffinirten Genusslebens in geistiger wie in leiblicher Hinsicht und daraus hervorgehender Nervenabgespanntheit und Nervengereiztheit zugleich ist.«

Welche schrecklichen, peinigenden Vorstellungen enthalten manche neueren tragischen Stoffe!

Ist wohl eine Fabel wie die Jüdin von Halevy, wo ein unschuldiges Judenmädchen von einem hohen Liebhaber verrathen, gequält und endlich in einen Kessel mit glühendem Pech geworfen wird, ein Gegenstand, der unserem Herzen wohlthut? Oder ein Scheusal wie die Lucrezia Borgia, die eine ganze Gesellschaft junger Leute aus Rache vergiftet, und kann es unser Gefühl erquicken, dass die Nemesis als Strafe dafür ihren eigenen unschuldigen blühenden Sohn mit an dem Gifte sterben lässt?

Eben so abstossend ist die Schicksalstragödie. Noch neulich las ich in der Gartenlaube: »In ihrer verschrobenen Unnatur, in ihrem grellen Widerspruche mit dem Organismus der äussern und innern Welt, dessen wahrheitsgetreuer Spiegel die weltbedeutenden Breter sein sollen, musste sie selbst die Besinnungslosen wieder zur Besinnung bringen und zu Grabe getragen werden, gleich Allem, was nicht gesund und lebensfähig ist.«

Man kann bei der Wahl eines Stoffs, einer dramatischen Fabel für unsre Zeit keinen sicherern Grundsatz an die Spitze stellen, als:

Alle dramatischen Handlungen, bei denen wir nicht denken und empfinden müssen, dass wir unter den gleichen Umständen in dieselbe Lage, in dieselben Konflikte hätte gerathen können, dass wir dann gleich gehandelt, dieselben Freuden und Leiden empfunden

haben würden, können uns nicht in Mitleidenschaft ziehen, kein wahres Interesse in uns lebendig machen.

Vorstellungen daher, deren Wirkungen von Ursachen herrühren, die für unsre Denkweise, Bildung, Lebensanschauung keine Wahrheit und Nothwendigkeit haben, gehören sicher nicht unter die allgemein ansprechenden Stoffe. Es ist immer schlimm für ein Stück, wenn die Zuschauer, oder wenigstens ein grosser Theil derselben, denken müssen: desshalb, aus diesem Grunde die That zu begehen, ist doch gar zu albern und abgeschmackt.

In der »Iphigenie in Aulis« will Agamemnon seine Tochter, eine unschuldige, reine Jungfrau an dem Altar hinschlachten lassen. Warum? Weil die Griechen sonst Troja nicht erobern können! Was liegt uns daran, ob die Stadt eingenommen wird oder nicht! Wer hat diese Bedingung gestellt? Eine Göttin! Durch wen hat sie ihren Willen verkündigt? Durch das Orakel! Lauter Umstände, die uns nicht mehr zwingend erscheinen, die vielmehr unsern Aerger über den dummen Aberglauben der damaligen Menschen erregen. Mögen die wenigen Gelehrten, welche sich in die griechische Literatur und Geschichte einstudirt und verliebt haben, uns begreiflich machen wollen, dass Agamemnon's That aus den Begriffen der damaligen Zeit ganz natürlich hervorgehe, unsre Begriffe, unsre Anschauungs- und Empfindungsweisen können nicht dazu bekehrt werden, und wir können für eine solche Handlungsweise kein wahres Interesse fassen.

Sehr richtig ist daher die weitere Bemerkung in der Gartenlaube: »Unsrer Zeit ist nun einmal die Antike in dieser Weise nicht mehr zugänglich zu machen, eine alte Erfahrung, an der trotzdem junge und beachtenswerthe Kräfte stets von Neuem wieder scheitern.«

In dieselbe Kategorie dürften jetzt schon bei Vielen, und gewiss in künftigen Zeiten bei allen Theaterbesuchern die Zauber- und Spektakelopern zu stellen sein.

Man hat in früheren Zeiten vorzugsweise gern Götter- und Zauberstoffe für die Oper gewählt, und es gibt noch jetzt nicht Wenige, die solche Texte als die vortheilhaftesten, ja für die einzig passenden halten und verlangen. Wenn aber der Gebildete sich fragt, welchen Eindruck er von einer solchen Handlung empfängt, und ob er an einer solchen Dichtung einen wirklich dramatischen Genuss empfindet, so wird er diese Frage verneinen müssen. Die Eingriffe übernatürlicher Wesen und Kräfte, die Führung, Verwickelung und Auflösung der menschlichen Schicksale durch Götter, Zauberer, Hexen, Elfen u. s. w. können wenigstens die eine Hauptbedingung aller dramatischen Darstellungen: die Furcht für die Helden, nicht wirklich erregen, denn man weiss ja vorher, dass die schrecklichste Gefahr, der verwickeltste, scheinbar unauflösliche

Knoten, welche eine dramatische Person bedrohen, durch die übernatürliche Kraft des Zauberers oder der Fee u. s. w. sogleich beseitigt werden, wenn es dem Dichter gefällig ist und die Auflösung nothwendig wird. Auch ist diese Art von Eingriff in die Menschenschicksale ja schon in den ältesten Zeiten als ein Fehler empfunden und durch das bekannte Wort: »Deus ex machina« verfehmt worden.

Ist es denn nun nach dem Gesagten so schwer, die Frage zuerst zu stellen: Können diese Vorstellungen, dieser Stoff, diese Fabel im Ganzen, und können dieser Charakter, diese Situation u. s. w. im Einzelnen ein gebildetes Auditorium unserer Zeit interessiren? Und erfordert es denn so viel Scharfsinn und Erfahrung, diese Frage durch ein »Ja« oder »Nein« zu entscheiden?

Sicher ist: es gibt günstige, allgemein ansprechende dramatische Vorstellungen, und ungünstige oder problematische. Jene helfen auch einer schwächeren Musik zuweilen durch; diese ziehen auch die beste Komposition mit in's Verderben.

Sind denn nun aber diese hier vorgebrachten Ansichten über Werth, Unwerth des Stoffs auch wirklich stichhaltig? Lassen sich keine Einwürfe dagegen machen? Lassen sich nicht die meisten durch Thatsachen als falsch oder zu beschränkt, zu einseitig widerlegen?

O ja! Armide, die beiden Iphigenien von Gluck, kommen trotz ihrer Zauber- und Götterstoffe immer noch zuweilen zur Aufführung, ziehen, wo nicht das grosse Publikum, doch den gelehrten Theil desselben an. Die Zauberflöte und Don Juan von Mozart, der Freischütz von K. M. v. Weber, Robert der Teufel von Meyerbeer, wie seine übrigen Opern, Rich. Wagner's »Tannhäuser« und »Lohengrin« füllen noch heute die Häuser trotz Zauber- und Augenspektakel; desgleichen Halevy's Jüdin trotz des abscheulichen und widerwärtigen Sujets, der Postillon von Longjumeau trotz seines unsittlichen Inhalts, und so wären noch viele Dramen und Opern zu nennen, deren Stoffe nach unseren oben ausgesprochenen Ansichten die Probe nicht aushalten. Diese und ähnliche Produktionen müssen doch anziehende Stoffe haben, sie können doch dem Zeitgeschmack nicht widerstehen, und wer also Glück machen will, thut doch wohl am besten, sich demselben anzubequemen, seinen Forderungen ebenfalls nachzukommen zu suchen?

Diese Einwürfe sind indessen nicht so schlagkräftig, als sie auf den ersten Anblick scheinen.

Man denke sich die genannten Opern aufgeführt, ohne Musik. Es ist sehr zu bezweifeln, ob auch nur eine einzige davon sich auf der Bühne erhalten oder gar einen durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg gewinnen würde.

Jene Opern ziehen also nicht durch ihre Texte an sich, sondern durch den theatralischen Pomp und Prunk an, den sie für das Auge entfalten, oder durch geistreiche Behandlung im Einzelnen, oder, ein Hauptfaktor, durch glänzende Spiel- und Singpartien, vor Allem durch ihre pikante Musik, überhaupt durch das wirkliche Genie ihrer musikalischen Schöpfer, manchmal auch nur durch einen vermittelst geschickter Reklame erworbenen berühmten Namen.

Für wen aber ist mein Buch bestimmt? Will ich den genialen Tonmeistern lehren, was sie thun und wagen sollen, was nicht? Wer dürfte sich dessen vermessen, ohne sich lächerlich zu machen! Nein! mein Buch soll und kann nichts weiter sein, als ein Führer und Rathgeber für beginnende Operndichter und Opernkomponisten, die ihre schwere Laufbahn mit unbekanntem Namen, noch ohne theatralische Erfahrungen und mit noch unausgebildeten dramatisch-musikalischen Kräften antreten wollen. Da bekommt die Sache ein anderes Ansehen. Anfänger sollen, wenn sie gescheidt verfahren wollen, keine zweifelhaften, kühnen Wege, sondern den möglichst sichern Pfad einschlagen. Diesen bietet zunächst ein allgemein, rein menschlicher, und zweitens ein einfacher Stoff, d. h. einer, der keine Ansprüche auf theatralische pompöse Ausstattung macht, wie z. B. »der Wasserträger«, den bekanntlich Goethe für den besten Operntext erklärte; oder wie »der Maurer und Schlosser« oder wie »Jakob und seine Söhne.« Denn die erste Möglichkeit, eine erste Opernkomposition auf die Bühne zu bringen, ist, dass sie den Direktionen keine bedeutenden pekuniären Wagnisse zumuthet. Und wenn ein Anfänger auch dieselbe oder noch eine bessere Partitur brächte, als die Meyerbeer'sche zur »Afrikanerin«, jeder Direktor würde sie nach Betrachtung des Textes unbedingt abweisen, nach der Musik aber gar nicht fragen.

Aber noch mehr oder eigentlich noch weniger: Auch mit keiner den ganzen Abend ausfüllenden Oper sollte er herankommen, sondern am besten mit einer einaktigen, die relativ am leichtesten zur Aufführung gelangt, woran auch der Komponist leichter seine Erfahrungen für spätere grössere Produktionen machen kann. So fingen und fangen noch heut die allermeisten französischen Opernkomponisten an, und darum hat auch keine Nation verhältnissmässig so viele glückliche Opernkomponisten aufzuweisen als die französische.

Allerdings können auch hier die jungen Musiker wieder fragen: Wenn nun aber einmal das Publikum so sehr an glanz- und geräuschvolle Produktionen gewöhnt worden, ist denn da mit kleinen Opern und einfach-natürlichen Handlungen auf Erfolg zu rechnen?

Als Antwort nenne ich: Offenbach. Seine »Verlobung bei der Laterne«, diese einfache Dorfgeschichte, ohne allen äusseren

scenischen Wechsel, ohne allen theatralischen Prunk, und dazu auch noch mit einem für unsere Ohren ganz kargen magern Orchester hat diesem Komponisten den Weg auf alle Bühnen gebahnt. Und ist er einmal gebahnt, ist die musikalische Welt erst einmal auf ein Talent aufmerksam geworden, hat sie Interesse dafür gefasst, dann in Gottes Namen weiter, zu höheren und grösseren Werken, so weit die Kraft sich nur steigern lassen will.

Noch ein Wort über »Idee« des Dramas.

Man gebraucht dieses Wort nicht immer gleichbedeutend mit Stoff, Fabel, Sujet u. s. w., sondern meint zuweilen damit die Symbolisirung eines abstrakten Gedankens.

Ich lasse hier ohne Weiteres Goethe's Aeusserungen gegen Eckermann über diesen Punkt folgen. Sie genügen, um meinen jungen Freunden die rechte Ansicht davon zu geben.

»Das Gespräch« — erzählt Eckermann — »wendete sich auf den Tasso, und welche Idee Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht.

»Idee? sagte Goethe, — dass ich nicht wüsste! Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischen Kontrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Haupt- Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch.«

»Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! — Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. — Ei! so habt doch endlich einmal die Kourage, Euch den Eindrücken hinzugeben, Euch **ergötzen** zu lassen, Euch rühren zu lassen, Euch erheben zu lassen, ja Euch belehren und zu etwas Grossem entflammen und ermuthigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend ein abstrakter Gedanke und Idee wäre!«

»Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette verliert, und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, Manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem

Ganzen und jeder einzelnen Scene im Besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannichfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen.«

»Es war im Ganzen, fuhr Goethe fort, nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass Andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder läsen.«

»Das einzige Produkt von grösserem Umfange (in kleineren Gedichten hat er Ideen dargestellt), wo ich mir bewusst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, waren etwa meine Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand fasslich geworden, aber ich will nicht sagen, dass er dadurch besser geworden wäre.«

Nach diesen Bemerkungen über das Interesse des Dramas überhaupt wollen wir die Bedingungen andeuten, welche ein guter Operntext insbesondere noch zu erfüllen hat.

Da heisst denn die erste Forderung: musikalische Situationen. Alles, was für den Gesang bestimmt ist, muss Affekt, Gefühl, Leidenschaft sein. Doch könnte ein Missverständniss dieser These den Dichter verleiten, sich unnöthige Beschränkungen aufzuerlegen. Nicht jedes Wort, nicht jeder Vers braucht unmittelbar an sich einen Affekt auszudrücken, aber in der Seele der singenden Person muss der Affekt vorhanden sein, und dem Wort die leidenschaftliche Färbung ertheilen. Wenn der Todtengräber einem Fremden auf dem Kirchhofe die Grabmäler zeigt, sind beide Personen ruhig in ihrer Seele; die Worte etwa des Todtengräbers: »Hier ruht ein Kind« können keinen Affekt enthalten, und die Situation würde keine musikalische sein. Stünde dagegen ein Vater am Grabe seines Kindes, und sagte zu einem Freunde: »Hier ruht mein Kind!« so stiegen diese Worte aus der trauernden Seele des Erklärenden, sie würden im Tone des klagenden Affekts gesprochen werden, und die Situation wäre eine musikalische.

Die zweite Hauptforderung ist: dass das Gesangsstück keinen unzeitigen Stillstand der Handlung veranlasse. Eine möglichst rasch fortrückende Handlung ist es, was die Aufmerksamkeit und das Interesse vorzüglich in Athem erhält. Nun bedingen aber die festen Formen der Oper, Arie, Duett u. s. w., welche

nicht kurz auflodernde Regungen, sondern starke Gefühle und Leidenschaften von einer gewissen Dauer darzustellen haben, einen Stillstand der Handlung. Wie sind diese entgegengesetzten Forderungen auszugleichen?

Dadurch, dass der Zuschauer für diesen Stillstand empfänglich gemacht wird, dass an Stelle der äusserlich ruhenden Handlung eine innerliche Bewegung, eine starke Leidenschaft tritt, dass man nicht auf eine Folge des Ereignisses als Handlung, sondern auf die Wirkung gespannt wird, welche ein Ereigniss auf das Gemüth der Person hervorbringen mag. Die Frage nach dem Verfolg der Handlung muss weichen, und an deren Stelle die Frage nach der Gemüthswirkung treten.

Eine dritte Forderung an den Operntext ist: Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit der Musikstücke, und eine kontrastirende Mischung, Anordnung derselben. Es sollen nicht mehrere von gleicher Art aufeinander folgen, z. B. nicht mehrere Arien, Duette, Terzette u. s. w.; sondern nach einer Arie erscheine ein Duett, oder Terzett etc. Diese Regel hat freilich bis heute viele Ausnahmen erfahren. Indessen hat sie doch ihren guten Grund in dem Verlangen der Seele nach Abwechslung, und je mehr sie in einem Libretto beobachtet ist, desto vortheilhafter kann sie sich, bei Erfüllung aller anderen Bedingungen, für das Interesse des Werkes erweisen. Weiteres über diesen Punkt später.

Unangenehm für den Zuschauer und peinlich für den Darsteller ist es, wenn eine oder gar mehrere Personen auf der Scene anwesend sein müssen, ohne weiteren Theil an der Handlung zu nehmen, als Andere anzuhören. Findet der Komponist solche Situationen in einem übrigens guten Texte, so veranlasse er den Dichter zur Beseitigung derselben, was in den meisten Fällen keine übermässige Schwierigkeit sein wird. Ueber Ausnahmen der Forderung später.

Da nichts so sehr ermüdet, als zuviel Musik, so ist eine zu grosse Zahl von Gesangsnummern in der Oper möglichst zu vermeiden. Die Franzosen haben diese Erfahrung am meisten berücksichtigt. Ihre besten, den ganzen Abend füllenden Opern enthalten höchstens sechzehn Musikstücke, viele noch weniger, Méhuls »Joseph in Egypten« nur zwölf, worunter noch dazu mehrere kleine, kurze sind.

Grosse Schwierigkeiten bereiten die Dichter ihren Komponisten nicht selten durch freie Verse, ungleiche Metrik, oder zu künstlich gebaute und verschlungene Strophen, so, dass der Musiker bald hier bald dort an dem einfachen und symmetrischen Bau seiner musikalischen Perioden und Melodien gehindert wird. Die Texte für die Oper sollten immer nur gleichartige Füsse, Verse und Strophen, überhaupt die einfachsten metrischen Formen enthalten, denn der Reiz, welchen dichterische Erzeugnisse durch kunstvolle Metrik für

das Lesen haben kann, geht ja in der Musik, die nach ihren Gesetzen frei mit den Versen umgehen muss, unerkannt vorüber und verloren. Mühe und Kunst des Dichters sind bei solchen Texten nutzlos verschwendet.

Der Reim und die Alliteration.

Was in dem Kunstwerke nicht bemerkt wird, und nicht zur Wirkung kommt, ist unnütz und oft hinderlich. Unter die unnützen und oft hinderlichen Dinge in der Oper gehört auch der Reim. Was ist er? Ein angenehmes Ohrenspiel beim Deklamiren der Gedichte, eine Nebenverzierung, wenn sie stets rein und glatt gebildet ist, im entgegengesetzten Falle störend für das Gefühl, — jedenfalls von unwesentlichem Einfluss auf den Gehalt eines poetischen Erzeugnisses. Ist der Inhalt bedeutend und gesellt sich dazu glatter Reimfall, so mögen gewandte Dichter ihre Verse und Strophen mit Reimen für die Lektüre und Deklamation schmücken, sie haben eine wirkliche, wenn auch nur nebensächlich angenehme Wirkung dabei in Aussicht.

In der Oper dagegen ist das Gedicht zur musikalischen Ausführung bestimmt. Diese aber kann sich schon dem regelmässig abgemessenen Versschlag nicht immer fügen, wenn sie nicht in der freien psychologischen Bildung der Melodie behindert werden und zu einem trocknen syllabisch-deklamatorischen Wesen werden soll. Sie muss frei mit den Worten gebahren, sie dehnen, wiederholen, versetzen, den mit Mühe glatt gezimmerten Vers zerreissen dürfen, um aus der zerstörten Metrik eine höhere, lebendigere und wahrere musikalische Form schaffen zu können. Dabei geht aber die Aufmerksamkeit, Fassungsfähigkeit und Lust für das Reimgeklingel gänzlich verloren. Welcher Hörer wird in einem gesungenen Gedicht sich vornehmen, den Klipp Klapp der Reime zu verfolgen? Der es thäte, würde über dieser Jagd sicherlich die Wirkung des musikalischen Ausdrucks verlieren.

Und wer weiss nicht, welche Schwierigkeiten für die Wahl und den Ausdruck der Gedanken die Reimregeln dem dichtenden Geiste bereiten! Wie mancher schöne und wahre Gedanke muss abgewiesen werden, weil er — keinen Reim zulässt; wie manche fade und matte Idee findet Aufnahme, weil sie einen Reim anbietet! Wie manchem Verse fühlt man's an, dass nicht der Gegenstand ihn geboren, sondern ein annehmbarer Gleichklang ihn in das Gedicht geschmuggelt hat. Schon Mozart erkannte das. »Verse« — schrieb er an seinen Vater — »sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime, des Reimes wegen, das Schädlichste.«

Anm. Reichardt sagt in seinem Brief über die deutsche komische Oper (Leipz. 1774): »Auch lege sich der musikalische Dichter nicht allezeit den

Zwang der Reime auf; er wird dadurch unendlich in der Beobachtung der nothwendigen Eigenschaft der guten musikalischen Poesie gewinnen, und meiner Meinung nach wird das Singstück nichts dadurch verlieren: denn durch das Dehnen der Worte im Gesange geschieht es sehr oft, besonders, wenn die gereimte Zeile nicht gleich darauf folgt, dass der Reim nicht gehört wird.«

Aus demselben Grunde, und noch mehr, ist die Alliteration für den Operntext unnöthig, was nach dem Obigen keines weiteren Beweises bedarf.

Bilder, Vergleiche.

So ist es auch ferner ein Irrthum, in die Operngesänge eine hohe Poesie der Sprache, Bilder, Vergleiche u. s. w. legen zu wollen. Ein französischer musikalischer Kunstrichter spricht sich sehr treffend folgendermaassen darüber aus. »Die dramatischen Dichter bilden sich ein, es sei viel schwerer ein heiteres Lustspiel zu schreiben als eine komische Oper, und die berühmteren unter ihnen meinen gar, es sei um vieles leichter eine Oper zu Stande zu bringen als ein Trauerspiel. Wenn man einen Operntext lieset, sagt man oft wegwerfend: wie gewöhnlich! Man sieht aber nicht ein, dass der Komponist seine Begeisterung nicht aus den Worten, sondern aus der Idee und der Situation schöpft und dass die Begeisterung um so schwieriger wird, je schöner und fesselnder die Poesie ist. Ein Lied mag allenfalls farben- und bilderreich sein, in einer Oper muss der Dichter dem Komponisten vor Allem Gelegenheit zu mannichfaltigen Gesängen geben, er darf ihn durchaus nicht durch Einzelnheiten und Erklärungen hemmen und hindern, die nur im Drama oder Lustspiele am rechten Orte sind. Scribe, St. Georges und andere Textdichter, welche Erfahrungen gemacht haben, täuschen sich über den Werth ihrer Verse an sich durchaus nicht; sie wissen sehr gut, dass ihre Werke dieser Art mit denen Shakespeare's, Molière's, Lamartine's, Hugo's u. s. w. sich nicht vergleichen lassen, und sie wünschen eine solche Vergleichung gar nicht. Sie suchen vor Allem musikalischen Effekt und kümmern sich wenig um den mehr oder minder blühenden Stil ihrer gereimten Prosa. Auf das Publikum wirkt nur der Geist der musikalischen Situation und diese Situation hebt der Komponist durch sein schöpferisches Genie hervor, mehr als es die Worte des Dichters vermögen. So viele Dichter scheiterten an Operntexten, weil sie dieselben zu einer literarischen und poetischen Höhe emporheben wollten, die mit denselben ganz und gar unverträglich ist.«

Zur Erläuterung solch ungeschickter Gesangstexte betrachte man die erste Strophe von Euryanthens Kavatine:

Glöcklein im Thale,
Rieseln im Bach —
Säuseln in Lüften,
Schmelzendes Ach!
Sterne in Wipfeln
Aeugelnd durch Laub!

Was soll der Komponist mit diesen sechs Versen machen, deren jeder ein anderes Bild vormalt! Soll er zum ersten Vers das Glöcklein im Thale erklingen lassen, zum zweiten das Rieseln des Bachs, zum dritten das Säuseln in Lüften, zum vierten das schmelzende Ach, zum fünften und sechsten das Aeugeln der Sterne durchs Laub der Wipfel? Die Dichterin hat wahrscheinlich Wunder geglaubt, welch einen reizend poetischen bilderreichen Text sie dem Komponisten geliefert, und mancher würde auch die Gelegenheit mit Freuden ergriffen haben, zu einer trocknen deklamatorischen Melodie das Orchester glöckeln, rieseln, säuseln, schmelzen und äugeln zu lassen. Karl M. v. Weber hat den einzigen Weg, der vernünftiger Weise hier einzuschlagen war, ergriffen, nämlich den siebenten und achten Vers, welche endlich die Seelenstimmung Euryanthens enthüllen —

Ach! und die Seele
Der Sehnsucht Raub,

von Anfang an auszudrücken, unbekümmert um die Wortbilder der Dichterin, die unverständlich bis zum Schluss in der Luft schweben.

Anm. »Unsere Dichter begehen darin einen Fehler,« sagt Gretry, »dass sie zu einem Gesangstück zu vielerlei Bilder auf einander häufen; der Komponist wird dadurch verwirrt gemacht, und weiss nicht, wie er das Alles ausdrücken soll.«

Eben so ungeschickt ist der Anfang des Textes zur Kavatine im dritten Akt des Freischütz:

Und ob die Wolke sie verhülle
Die Sonne bleibt am Himmelszelt —
Es waltet dort ein heil'ger Wille,
Nicht fremdem Zufall dient die Welt.

Denn auch hier spricht der erste Vers namentlich einen Gedanken aus, der an sich noch gar keine Seelenstimmung offenbart, welche der Komponist anticipirend erst aus späteren Versen abstrahiren und der Zuhörer verstehen und empfinden muss.

Der Operndichter verzichte daher auf solchen poetischen Schmuck und führe die Empfindung gleich *medias in res,* mit den einfachsten und unverblümtesten Worten, wie es z. B. der von den Hochpoeten viel bespöttelte Schikaneder verstand. Man vergleiche Tamino's Arientext mit den obigen Beispielen.

Dies Bildniss ist bezaubernd schön,
Wie noch kein Auge je gesehn,
Ich fühl' es wie dies Götterbild
Mein Herz mit neuer Regung füllt.

Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen,
Soll dies Gefühl die Liebe sein?
Ja, ja, die Liebe ist's allein.
O, dass ich doch das Urbild fände!
In seinen Blick verloren stände!

Ich würde, würde warm und rein,
Was würde ich? Sie voll Entzücken
An diesen heissen Busen drücken
Und ewig wäre sie dann mein!

Hier spricht in jeder Zeile unmittelbar nur die Empfindung, ohne dass dieser erst Bilder, Gleichnisse etc. vorausgeschickt werden, die oft mannichfacher Auslegungen fähig sind, wodurch der zum Singen bestimmte Text nur nebulös, unbestimmt und damit ungeeignet für das schnelle Verständniss der Situation wird.

Scenenreihe.

Das Gefallen eines dramatischen Werkes hängt vorzüglich mit ab von günstigen Rollen für die Hauptpersonen, in der Oper speziell von einer Anzahl bedeutender und verschiedenartiger Situationen, worin die Darsteller als Schauspieler und als Sänger zugleich ihr Talent so glänzend als möglich entwickeln können.

Alle Gastspiele der Schauspieler oder Sänger bestätigen diese Erfahrung. Stücke, die keine hervorragenden Rollen bieten, können manche Vorzüge haben, sie werden doch bei dem Publikum niemals besondere Erfolge erringen. Dichter und Komponisten, denen Kunst und Talent abgehen, solche Rollen zu schaffen, deren Stücke die Bühnenkünstler weder darstellen noch das Publikum sehen und hören mögen, suchen sich gemeiniglich durch die Phrase zu trösten, dass sie es verachteten, Paradepferde aufzustellen; denn leider finden viele Künstler die Ursachen ihrer durchgefallenen Werke in allen anderen Dingen, nur nicht da, wo sie wirklich liegen, in ihren eigenen begangenen Fehlern. Wenn sie Rollen wie die Jungfrau von Orleans, Wallenstein, Partien wie George Brown, Tamino, Max, Amine in der Nachtwandlerin Paradepferde nennen wollen, so mögen sie nur untersuchen und lernen, wie dergleichen herzustellen sind; sie werden Gott danken, wenn es ihnen damit gelingt.

Der Komponist wird sicher am besten fahren, der einen ihm vorgelegten Operntext zunächst und vorzüglich darauf prüft, ob er wenigstens eine, (besser mehrere) Partien der Art, meinetwegen immerhin Paradepferde genannt, darbietet.

Diess ist am besten und leichtesten zu ersehen, wenn man die Scenen- oder Situationreihe einer jeden Hauptperson besonders für sich auszieht. Als Beispiel diene die Partie der Amine in der Nachtwandlerin.

Erster Akt.

Scene 2. Erste Situation Aminens. Erscheint bei den versammelten Dorfbewohnern, die das Fest ihrer Verlobung mit Elwin feiern helfen wollen. Selige Empfindungen der harrenden Geliebten. Recitativ und Kavatine (Arie) mit Chor.

Scene 3. Zweite Situation. Amine und Elwin. Liebesglück Beider; Verlobung durch den Notar. Recitativ und Duett mit Chor.

Scene 6. Dritte Situation. Amine und Elwin. Eifersucht Elwin's, Vorwürfe darüber von Aminens Seite; Versöhnung und zärtlicher Abschied.

Zweiter Akt.

Scene 8. Vierte Situation. Amine nachtwandelnd in des Grafen Zimmer sich als Braut auf dem Wege zur Trauung mit dem Geliebten wähnend. Gesang zwischen ihr und dem Grafen.

Scene 10. Fünfte Situation. Amine, von dem herbeigerufenen Elwin und den Dorfbewohnern erweckt. Wuth, Schmerz Elwin's, der die Geliebte für untreu hält.

Amine, in Verzweiflung, ihre Unschuld betheuernd. Verachtung der Uebrigen. Finale mit Chor; worin sich Amine und Elwin in höchster Leidenschaft hervorheben.

Dritter Akt.

Scene 12. Sechste Situation. Amine, zuerst mit ihrer Pflegemutter allein, in trostlosester Stimmung; dann mit Elwin dazu, den sie vergebens von ihrer Unschuld zu überzeugen sucht.

Scene 15. Siebente Situation. Amine noch einmal als Nachtwandlerin, (alle Personen des Stücks nebst Chor zugegen) aber diessmal in Trauer über ihre Trennung von Elwin. Aufwachen. Glück und Entzücken. Arie mit Chor.

Hat man auf diese Weise die Scenenreihe der einen Hauptperson ausgezogen, so thut man dasselbe mit der zweiten u. s. w., wenn noch mehrere bedeutende Partien in dem Stücke sind. In der Nachtwandlerin würde zunächst die Scenenreihe Elwin's, dann die des Grafen Rudolph, der Wirthin zu schematisiren sein. Uebt der Komponist diese Prozedur an recht vielen Opern, die sich in der Gunst der Sänger und des Publikums erhalten, so werden seine Einsichten in das Wesen und die Bedingungen glücklicher dramatisch-musikalischer Partien klar und sicher werden, und er einem ihm vorgelegten Texte leicht absehen können, ob dieser wichtigste aller Punkte darin erfüllt oder verabsäumt worden ist, in welch letzterem

Falle er das Libretto nur abweisen, oder, wenn es sonst der Mühe werth wäre, umarbeiten und verbessern lassen mag.

Man kann bei solcher unmittelbaren Zusammenstellung und Vergleichung des Inhalts aller Scenen einer dramatischen Person auch leicht erkennen, ob die Situationen derselben Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit gegeneinander haben. Denn in je contrastirendere Lagen eine Theaterfigur gebracht ist, desto lieber stellt sie der Bühnenkünstler dar. Jede Scene der Amine ist bedeutend, jede offenbart eine andere Gemüthslage, steht in mehr oder weniger starkem Kontrast mit den anderen, sie durchlaufen eine Reihe von Empfindungen von der innigen Freude und Zärtlichkeit, bis zu Schmerz, Verzweiflung, Trübsinn und endlich dem höchsten Entzücken. Wie hierdurch dem Komponisten Gelegenheit geboten ist, die mannichfaltigsten Gefühls- und Leidenschaftsbilder mit seinen Tönen zu malen, so der Sängerin und Schauspielerin, ihre gesangliche und dramatische Darstellungskunst auf's Abwechselndste zu entfalten. Darf man sich wundern, wenn alle Sängerinnen von Bedeutung eine Partie wie die der Nachtwandlerin mit Freuden übernehmen, und überall vorzugsweise gern damit debutiren, da sie sicher sind, bei jedem Publikum den grössten Beifall damit zu gewinnen? Denn schöner, glänzender und ausdrucksvoller Gesang, verbunden mit gutem Spiel, erfreuen, ja entzücken jedes Publikum vor Allem und zunächst; ohne diese Eigenschaften kann eine Opernpartie noch so gelehrt sein, wegen der Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks noch so sehr gerühmt werden, — die Sänger wollen sie nicht singen und spielen, und das Publikum will sie nicht hören und sehen.

Ein anderer Vortheil für den Komponisten geht aus dieser konzentrirten Betrachtung einer einzelnen Scenenreihe dadurch hervor, dass er sicher beurtheilen kann, ob die verschiedenen Situationen der Person sich an Interesse steigern, d. h. wichtiger, bedeutender, leidenschaftlicher werden, oder im Gegentheil im weiteren Fortschritt der Handlung interesseloser und matter werden, ein Fehler, der sich bei jedem Stück, das ihn zeigt, schwer an dem Dichter und in Folge davon an dem Komponisten rächt. Viele gut beginnende Operntexte gehen an diesem Nieder- statt Aufgange zu Grunde, den die schönste Musik nicht zu beseitigen vermag. Daher man nichts öfter von der Theaterkritik zu hören bekommt, als: das Stück, anstatt im Interesse zu steigen, sinkt mehr und mehr, zuweilen auf Null, und so ist sein Schicksal entschieden, und die lange Arbeit des Dichters wie Komponisten vergeblich — es wird ad acta gelegt.

Auf einen Umstand will ich noch aufmerksam machen, der zwar nicht unerlässlich für die Situation, auch in vielen Fällen nicht anzubringen, wo es aber geschehen kann, immerhin dem Sänger vorzüglich angenehm ist, auch auf das Publikum stets eine gute Wirkung

hervorbringt: es ist die **Spannung** auf die Erscheinung der dramatischen Person durch vorher auf der Bühne anwesende Personen. Wir können im wirklichen Leben oft die Erfahrung machen, wie sehr wir durch Rede und Erzählung von dem Wesen, dem Charakter, den Thaten und Schicksalen eines Menschen neugierig und gespannt auf seine persönliche Erscheinung werden. So z. B. ist gleich der erste Auftritt Aminens vorbereitet durch die versammelten Dorfbewohner und deren theils sympathische, theils antipathische Aeusserungen über die bald erscheinende Braut. In ähnlicher Weise wird der erste Auftritt **Emmelinens** in der Schweizerfamilie vorher durch das Gespräch der Eltern mit dem Grafen angekündigt und das Publikum auf ihre Erscheinung gespannt. Man frage die Schauspieler und Sänger, was sie von solchen auf ihre Erscheinung spannenden Scenen halten! Der Komponist möge daher seinem Dichter immerhin den Wunsch aussprechen, Situationen auf solche Art anzulegen oder herbeizuführen, wenn es das Sujet ohne Zwang und Unnatürlichkeit zu thun erlaubt.

Die bestimmten Formen der Arie, des Duetts, Terzetts u. s. w. in der Oper sollen da eintreten, wo die Gefühle, Leidenschaften, durch die Situation auf einen Punkt konzentrirt, sich, einem zusammen gezogenen Gewitter gleich, entladen.

Was schreiben aber die Dichter zuweilen ihren Komponisten für Dinge hin! Folgende Verse hat der König Gustav im Maskenball als Arie zu singen.

> Ihr, die ihr stets mein Leben
> Beglückend nur umgeben,
> **Ihr Künste**, all mein Streben
> Zielt auf Vollendung hin.
> Der Heimath euch erziehen
> Will ich, und reich erblühen
> Sollt ihr durch mein Bemühen,
> Denn Kunst war meine Bildnerin.

Ein viel zu kalter Inhalt, um die warmen Töne dafür in Bewegung zu setzen. Hält sich der Komponist streng an das, was als Gefühlsregung diese Worte begleiten mag, so muss eine matte, nüchterne Musik entstehen, will er aber ein warmes, lebendiges Musikstück darüber schaffen, so muss er die Wahrheit verletzen, indem er dem Gemüthe Regungen ankomponirt, die bei obigen Gedanken nicht erwachen können.

Wenn dagegen Belmonte in der Entführung aus dem Serail nach langer Trennung dem Augenblick nahe ist, wo er seine geliebte Constanze wiedersehen soll, aber in der Gewalt eines Mächtigen, und nun in die Worte ausbricht:

Constanze! Dich wiederzusehen!
O wie ängstlich, o wie feurig,
Klopft mein liebevolles Herz,
Und des Wiedersehens Zähre
Lohnt der Trennung bittern Schmerz u. s. w.

so sind das Verse, wie sie zur musikalischen Ausmalung schöner, glutvoller nicht geboten werden können.

Gretry — in seinem »Versuche über die Musik« — richtet einige beherzigenswerthe Worte an die Dichter von Musiktexten, die auch heute noch und immer ihre Geltung haben werden.

Er verlangt von den Versen vor Allem, dass sie eine Empfindung enthalten, korrekt und symmetrisch gebildet seien. Die Phrasen und Verse sollen nicht zu sehr in die Länge gezogen sein; die Sinn- und Wortübergänge und Trennungen von einem Vers in den andern sind durchaus zu vermeiden, weil sie den Komponisten zu unsymmetrischen Melodiebildungen verlocken oder gar zwingen. Beispiel:

Der Heimath euch erziehen
will ich, und reich erblühen.

Der Dichter denke an die verschiedenen Tempos in der Musik. »Acht Verse in langsamer Bewegung — sagt Gretry — nehmen mehr Zeit weg, als dreissig bei geschwindem Tempo.«—Diess ist jedoch sehr relativ. Wenn der Komponist acht Verse hintereinander ohne alle Wiederholung fortsingen lässt, die dreissig Verse oft wiederholt, so werden jene acht in langsamem Tempo doch weniger Zeit in Anspruch nehmen, als diese dreissig.

Wiederholungen der Worte.

Manche Lied- und Operndichter setzen die Wiederholungen ganzer Strophen oder einzelner Verse in ihre Texte. Diess ist falsch, oder wenigstens unnöthig. Die Wiederholungen sind ein musikalisches Mittel, technisch zur Abrundung der Form, psychologisch zur Schilderung der Wiederkehr gewisser vorherrschender Gedanken und Empfindungen. Durch die vorgeschriebenen Wiederholungen des Dichters wird der Komponist genirt, der die einzelnen Verse und Worte nach beiden genannten musikalischen Gesetzen vornehmen muss, von welchen der Dichter in der Regel keine Kenntniss hat, und keine Rücksicht darauf nimmt. Er wiederhole daher im Texte weder Strophen, noch Verse, noch einzelne Worte, denn dieses Alles ist Sache des Komponisten.

Für die Behandlung der Texte zu den einzelnen Singstücken bleibt noch bis heute Metastasio ein beherzigenswerthes Muster. Mit Ausnahme seiner häufig eingestreuten allgemeinen Sentenzen und Vergleichungen, gibt Jahn die Vorzüge in folgenden Momenten an. »Den Fortgang der Handlung, die dramatische Motivirung verlegt

Metastasio regelmässig in den recitativischen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, fast immer zum Beschluss einer Scene, das Gefühl aus, welches das Resultat der vorhergehenden Bewegung ist und sie momentan abschliesst. Diess wusste er bestimmt und klar, schlicht und soweit gemässigt auszudrücken, dass er dem Komponisten Anregung und zugleich Spielraum für seine musikalische Behandlung gab. Diese allgemeine Anlage der Arie wurde nun aber gehoben durch eine wohllautende, melodiöse Sprache, welche der Musik auf halbem Wege entgegenkam, durch eine einfache, aber doch abwechselnde Rhythmik, welche dem Musiker Freiheit liess, endlich durch die zweckmässige Gliederung sowohl in der Zusammenstellung entsprechender und kontrastirender Gedanken als in der syntaktischen Konstruktion, welche dem Komponisten überall eine bequeme Grundlage für die musikalische Periodirung gewährte ohne ihn zu beschränken.«

Vorbereitung und Hinführung zu einer Gefühlssituation.

Eine Gefühlssituation kann einzeln, für sich betrachtet, gut dargestellt sein, im Stück aber doch nicht wirken, weil sie nicht an der rechten Stelle erscheint, weil ihr die rechte Vorbereitung und Herbeiführung fehlt.

Wir müssen nämlich die Ursachen kennen, das Crescendo der Umstände, die ein Gefühl, eine Leidenschaft entstehen machen und zum nothwendigen Ausbruch bringen, dergestalt, dass es nicht blos bei der Person auf der Bühne, sondern auch bei jedem Hörer entstehen und ausbrechen muss.

Man vergegenwärtige sich das Terzett im ersten Akte des Wasserträgers zwischen Armand, seiner Gattin und Micheli.

Die beiden Ersten kommen herein und drücken ihren stürmischen Dank gegen den Wasserträger, ihren Retter, aus. Aber welch glückliche Hinführung, Vorbereitung, welch ein weise angelegtes Crescendo von Vorgängen, von Vorumständen hat unsere Seele so empfänglich gemacht, so in allmälige Vorvibration gesetzt, dass, als nun der Ausbruch des Gefühls im Terzett erfolgt, wir ganz und gar mittönen, als wären wir die Personen selbst!

Wir wissen gleich aus der Expositionsscene, dass Graf Armand sich der Willkühr und Volksbedrückung Mazarin's edel und muthig entgegengestellt, und darum vor der Rache des allmächtigen Ministers flüchten musste. Wie werden wir warm für einen so edlen Volksfreund! Micheli hat beide Gatten für den Augenblick aus den Händen der italienischen Soldaten befreit, aber die Gefahr ist nicht beseitigt, so lange jene in Paris herumirren. Sie müssen über die Barriere gebracht werden. Das will Micheli unternehmen, und darum hat er

sie diesen Abend in seine Wohnung bestellt, um einen Plan dazu mit ihnen zu verabreden. Er erwartet sie jeden Augenblick. Wie sind wir gespannt auf die Erscheinung des edlen unglücklichen Paars! Da erscheint es endlich, und wirft sich in stürmischem Danke an Micheli's Brust.

> Komm hier an meine Brust,
> Mein Schutzgott, mein Erretter u. s. w.

Das ist eine Hinführung von Umständen auf eine Situation voll Natur, Wahrheit und ergreifender Wirkung!

Wenn nun der Komponist gewisse Forderungen stellen muss, die aus dem Wesen des musikalischen Dramas entspringen, so richtet doch mancher bis heute noch Wünsche an den Dichter, deren Grund nicht auf Nothwendigkeit, sondern nur auf konventionellem Gebrauch ruht.

Introduktion.

Dahin gehört z. B. der Glaube, jede Oper müsse eine grossartige Introduktion haben, als mannichfaltiges Ensemble vieler Personen, wo möglich auch mit Chor. Hierdurch kann aber der Dichter zu einer Scene gezwungen werden, die dem natürlichen Gange seiner bezüglichen Handlung ganz widerspricht, nicht logisch angemessen ist, und den ganzen Plan verrückt und verdreht. Wie hätte der Dichter des Wasserträgers, des Musters eines interessanten und vernünftigen Opernbuches, sein Stück mit einem Chor oder nur mit einem Ensemblegesang beginnen lassen sollen? Die Motivirung der ganzen Handlung liegt in dem Gespräch zwischen dem Grossvater und seinen beiden Enkeln über die Bedrückungen des Kardinals, die Gefahren und Verfolgungen, welchen die Vertheidiger des Volks ausgesetzt sind, und die drohende Stimmung und Haltung der Pariser. Die Oper hat deshalb, sehr vernünftig, gar keine musikalische Introduktion, sondern beginnt mit Dialog, und wem fällt das unangenehm auf? Diess einzige Beispiel beweist, dass jene Forderung ungerechtfertigt ist, und der Wirkung eines dramatisch-musikalischen Werkes gar keinen Eintrag thut. Im Gegentheil schadet eine geräuschvolle Introduktion eher, weil sie des Kontrastes mit der Ouverture entbehrt, die ja ein schwungvolles und glänzendes Orchesterstück ist, auf welches ein gleich aufregendes Gesangstück, namentlich mit Chor, unmittelbar folgend das Ohr gleich im Anfang zu lange erschüttert und überfüllt. Es ist daher viel zweckmässiger, wo die Oekonomie des Stückes eine musikalische Introduktion verlangt, diese mit einer Arie zu beginnen, wie in Joseph und seine Brüder geschieht, oder mit einem Ensemble von Solostimmen, einem Duett, wie im Titus, oder, wenn es ein Chor sein muss, diesen in einer ruhigeren und sanfteren Situation auftreten zu lassen, wie der Elfenchor

im Oberon, der gegen die feurige Ouverture einen so schönen, wohlthuenden Kontrast bildet.

Gerechtfertigter ist die Forderung des Komponisten bei der Oper nach mannichfaltigen Finales an den Aktschlüssen. Wer möchte die herrlichen Stücke der Art in den meisten Mozart'schen Opern missen? Hier sind diese Wünsche gerechtfertigt durch das Gesetz der Steigerung des Interesses. Doch muss natürlich auch hier der Plan des Ganzen dergleichen als natürlich und zulässig erscheinen lassen. Der erste Akt des Freischütz endet mit einer Arie, aber sie erscheint begründet in der Situation, und stört darum Niemand. Soviel sei einstweilen über berechtigte und unberechtigte Forderungen des Komponisten an den Dichter gesagt. Wir werden in dem Verfolg dieses Buches noch mehrere darauf bezügliche Bemerkungen zu machen Veranlassung finden.

Es wird aus der Feder des Dichters selten ein Operntext hervorgehen, der, abgesehen von rein dramatischen Mängeln, nicht auch in musikalischer Hinsicht mancher Verbesserungen bedürfte und fähig wäre. Der Einfluss Meyerbeer's auf seine Dichter ist bekannt; und wenn wir auch seine Eingriffe nicht als Muster aufstellen mögen, da er die dramatische Seite oft zu wenig beachtete, ja nicht selten auffallend verletzte, um ein pikantes Musikstück anbringen zu können, so hat er doch in Bezug auf musikalisch wirksame Situationen gar manches angegeben, was ihm als Musiker zu Gute gekommen, und auf das seine Dichter ohne seine Erinnerungen nicht gekommen wären.

Ernster in beiden Beziehungen nahm und verstand es K. M. von Weber. Seine Aenderungen waren in der Regel nicht allein musikalisch günstiger, sondern auch dramatisch verständiger. Und eben denselben scharfen und verständigen Blick besass Mozart. Hinsichtlich der Stoffe zu seinen Opern war er freilich nicht wählerisch, wie der Text zu Così fan tutte beweist. Man legte aber auch damals noch wenig oder gar kein Gewicht auf eine vernünftige dramatische Handlung; das Publikum liess sich die läppischste gefallen, wenn nur die Musik gut war. Die musikalischen Schwächen des Textes sah aber Mozart sogleich ein, und wusste dem Dichter die nöthigen Verbesserungen auf's Bestimmteste anzugeben. Es ist höchst belehrend, was Otto Jahn darüber bemerkt, welche Aenderungen Mozart z. B. an dem Texte zu Idomeneus und zur Entführung aus dem Serail vorgeschlagen, und welche gründliche dramatische Einsichten er dabei bewiesen hat, von der Aenderung oder Verlegung ganzer Scenen bis zu Verbesserungen einzelner Wörter. Trotz mancher Schwächen des Jahn'schen Werkes, sollte doch kein angehender Opernkomponist jenes Buch unstudirt lassen, und so möge jeder auch die in demselben vorgebrachten Bemerkungen über den Antheil beachten, welchen Mozart auf die Verbesserungen seiner Texte gehabt hat. Ich mache

in dieser Beziehung aufmerksam auf den dritten Band, wo man erfährt, wie der Komponist bei dem Texte nachhelfen kann und muss (S. 80). Wie die musikalischen Momente herauszufinden mehr Sache des Komponisten als des Dichters ist (S. 83).

Die Oper mit gesprochenem Dialog.

Dagegen wird bis zur Stunde noch von Manchen heftig geeifert. Man sagt, dass der Uebergang vom Sprechen zum Singen und umgekehrt zu grell sei; er beleidige sowohl das Ohr als die Wahrscheinlichkeit. Was die letztere betrifft, so darf man nur fragen, ob z. B. ein Held, der seine Soldaten zum Muthe im bevorstehenden Kampfe singend auffordert, oder ob ein Sterbender singend verscheidend wahrscheinlich ist?

Gewichtiger ist der andere Vorwurf, dass das Ohr durch plötzlichen Uebergang von Rede zu Gesang, und umgekehrt, höchst unangenehm berührt werden kann, aber keineswegs immer muss. Ich habe diesem Gegenstand im I. Bande meiner Fliegenden Blätter für Musik eine ausführliche Untersuchung gewidmet, und will nur einige Bemerkungen daraus hier wiedergeben.

Wenn Fidelio mit dem Kerkermeister in das unterirdische Gefängniss tritt und nach dem schauerlichen Gespräch beider das Duett zu dem Aufgraben der Cisterne beginnt, wirkt der Eintritt der Musik verletzend oder steigert er nicht vielmehr den Eindruck? Ferner, im ersten Akt der Schweizerfamilie, als die Eltern mit dem Grafen klagend über den Tiefsinn ihres Kindes sprechen und der Vater endlich sagt: »Sehen Sie selbst; da kommt sie!« macht der Eintritt der Musik, welche die Empfindungen Emelinens malt, einen tieferen, ergreifenderen Eindruck, als wenn das Gespräch als Recitativ behandelt wäre.

Aehnliche Beispiele wären noch viele anzuführen. Die gegebenen genügen jedoch, um zu beweisen, dass das Störende für Ohr und Gefühl nicht in dem Wechsel von Rede und Gesang an sich, sondern in der falschen Behandlung desselben liegt.

Im Ganzen lässt sich als Regel aufstellen, dass die Musik und Gesang einzutreten habe, wenn die Situation zu einem höheren lyrischen Schwung treibt, und dagegen die Rede eintreten soll, wo das Gefühl ausgelebt hat. Wird der Dialog so geführt, dass die Person oder die Personen sich nach und nach echauffiren, dass endlich ein Ausbruch des Gefühls, der Leidenschaft erfolgen muss, so wird in solchen Momenten der Eintritt der Musik sicherlich nicht unangenehm, sondern als eine natürliche Folge der erhitzenden vorhergehenden Umstände empfunden werden. Als vermittelnder Uebergang kann hierbei auch das obligate Recitativ sehr zweckmässig angewendet werden, wie ein schönes Beispiel dafür das Duett zwischen der Gräfin

Armand und ihrem Gatten im Wasserträger zeigt. In dem gesprochenen Dialog wird über die Rettung des Grafen berathschlagt und Constanze gibt ihre Zustimmung zu dem Plan. Als aber Micheli zuletzt die Trennung von ihrem Gatten verlangt, bricht ihr Gefühl plötzlich recitativisch in den Worten aus: »Mich trennen von dem Gemahl? Nein, ich trenne mich niemals von ihm.« Dieser Uebergang aus dem Gespräch in Gesang steigert die Wirkung der Situation ausserordentlich.

Das Schweigen der Musik und des Gesanges da wo eine Scene endet und eine neue mit gesprochenem Dialog beginnt, kann das Gefühl eben so wenig verletzen als da, wo Personen abtreten und andere zurückbleiben oder hinzukommen, wo also in der Seele der Handelnden gleichsam ein Abschnitt entsteht, eine neue Stimmung aufgeht.

Jeder Opernfreund kennt dagegen gewiss das peinliche Gefühl, das ihn überkommt, wenn nach einem leidenschaftlichen Musikstück am Ende einer Scene unmittelbar mit dem Beginne der nächsten sofort wieder Musik, vielleicht abermals leidenschaftlicher Art, eintritt, wie das in durchgesungenen Opern gar häufig geschieht.

Bedenken die Gegner der Dialogoper aber auch, welche Folgen die gänzliche Verbannung derselben haben müsste. Wenn das ganze Drama nur gesungen wird, muss in demselben der Gedanke nothwendig in bedauerlicher Weise zurückgedrängt werden. Wie erschlaffend und verweichlichend auf die Nation müsste aber eine Bühne wirken, die nur in Gefühlen und Leidenschaften schwelgte, Verstand, Witz, Reflexion, weise Sprüche u. s. w. ganz verbannte? Geistreiche Gedanken geben keinen musikalischen Stoff, und liessen sie sich singen, der Dichter hätte in den Recitativen, wo sie möglicherweise doch nur gebraucht werden könnten, wenig oder keinen Raum dazu, denn er darf ja in denselben nur skizziren, das Nothwendigste zum Verständniss der Handlung andeuten. Da das Recitativ sich schwerlich mit geistreichen Gedanken schmücken lässt, so bleibt es für alle Zeiten wahr, was Rousseau davon sagt:

»Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie.«

nämlich, wenn es zu oft, wie in der durchgesungenen Oper, erscheint.

Mit der Beseitigung des gesprochenen Dialogs würde namentlich die komische Oper, und mit dieser die heitere Seite des Lebens von der Bühne verbannt, und die wird sich das Volk nie und nimmermehr nehmen lassen.

Gerade aber in der komischen Oper ist der gesprochene Dialog gar nicht zu entbehren, wenn sie nicht auf's Aeusserste, zum grossen Nachtheil, beschränkt werden soll. Entweder müsste der Dialog, wenn er ebenfalls gesungen werden sollte, also als Recitativ, auch

lyrisch, also auch Gefühlsausdruck sein, und der Dichter in diesem Falle fast alles ausscheiden, was den Reiz des Lustspieldialogs ausmacht, Witz, pikante Wendungen, feine Motivirungen u. s. w., oder es müssten viele Dinge in das Recitativ gelegt werden, mit denen die Musik nichts zu schaffen hat.

Man bestrebe sich also nur, die Mängel, die in dem Wechsel zwischen Rede und Gesang in Folge ungeschickter Behandlung entstehen können, zu vermeiden; man bringe geistreichen Dialog, motivire die Uebergänge natürlich, so wird diese Operngattung Unzähligen fort und fort heitere Stunden bereiten, wie sie es schon Jahrhunderte lang gethan hat.

Ernst ist das Leben, heiter sei die Kunst,

sagt Schiller. Ein ähnlich wahres Wort lasen wir auch neulich noch in einem trefflichen Büchlein von Dr. Franz Lorenz über »Haydn's, Mozart's und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner«: »Heiter ist jede wahre, ächte Kunst, auch die religiöse zu allen Zeiten gewesen; nur wenn sie krankt, sucht sie Düsteres auf.«

Dass er damit die tragischen Gegenstände nicht verwirft, zeigt die folgende Stelle, die man noch zugleich als ergänzende Bemerkung zur Stoffwahl beherzigen mag: »Auch Raphael zieht, wo er die Wahl hat, gemüthliche, menschliche Objekte allen übrigen vor und ward ihm dennoch ein düsteres aufgedrungen, so suchte er es, wie im Bethlehemitischen Kindermord, zu schwächen und zu verhüllen, so gut es ging.«

Welche Personen nicht singen sollen.

Gretry räth den Komponisten, den Apoll und Orpheus nicht singen zu lassen, denn die von der Fabel und den Dichtern beschriebenen Wunder ihres Gesanges haben eine solche Idee von der Schönheit und Vollkommenheit desselben in uns gepflanzt, dass keine theatralische und musikalische Darstellung sie erreichen kann, und also unter unseren Erwartungen bleiben müssen. So hat auch selbst der grosse Gluck mit Orpheus' Gesängen, als er in den Tartarus dringen will, uns nicht glauben machen können, dass der Zauber seiner Töne und seines Gesanges die Dämonen habe besänftigen und rühren können. Lindpaintner hat eine Oper »die Macht des Gesanges« geschrieben, ist aber damit vollständig gescheitert. Der Opernkomponist hüte sich, dergleichen zu wagen; es ist zehn gegen eins zu wetten, dass er schmählich Fiasko damit machen wird.

Schliesslich noch einige Aussprüche Erfahrener in Sachen der dramatischen Kunst für angehende deutsche Operndichter, die gern nur mit der Phantasie, nicht auch mit dem Verstande schaffen wollen.

»Hat irgend ein junger Mann eine Idee (einen Stoff) gefasst und lieb gewonnen, so hängt er selbiger mit ganzer Seele an und eilt mit jugendlichem Feuereifer sie ins Leben treten zu lassen. Was auf ihn so mächtig gewirkt, so gewaltig ihn ergriffen hat, muss auf Andere eben so mächtig wirken, eben so gewaltig sie ergreifen, er schreibt, dass in grossen Tropfen der Schweiss von seiner Stirne fliesst: das Werk ist fertig, Feuer, Gluth, Gefühl im Ueberfluss, nur die kalte Berechnung fehlt, und so macht das Werk eines Mannes, dessen Talente unverkennbar sind, der offenbar zum Dichter berufen ist, auf der Bühne keine Wirkung und lässt die Zuschauer kalt, oder missvergnügt, indess ein anderer, weniger begabter, aber mit Bühnenkenntniss ausgerüsteter Dichter, der das, was wirken, ergreifen muss, kalt und ruhig zu berechnen weiss, seine Zuschauer wärmt, ergreift, erschüttert, ohne dabei auch nur einen Schweisstropfen zu vergiessen.« Ungenannter.

»Den besonneneren Lesern wird selbst in den bewegtesten Gemälden, die uns Walter Scott liefert, die Ruhe und Sicherheit des Dichters nicht entgangen sein, mit welcher er sich seines Thuns und der Wirkungen desselben stets bewusst ist. Bei näherer Prüfung werden sie gewiss selbst in dem, was nur zufällig, aber doch sehr wirkungsvoll da zu sein schien, die tiefe Absichtlichkeit des Künstlers entdeckt haben, der selbstbewussten Geistes schafft.« Rellstab.

»Mais combiner les effets semble presque aux Allemands de l'hypocrisie, et le calcul leur parait inconciliable avec l'inspiration.« Staël.

»Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

»Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern.

»Was in meinen neuern Stücken Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewusst, dass ich es einzig und allein der Kritik zu danken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiesst: ich muss alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaassen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdriesslich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt.

»Wenn ich indessen mit ihrer Hilfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muss von andern Geschäften so frei, von unwillkührlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muss meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muss bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, dass zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich.« Lessing.

»Was ist denn auch der Mensch an und für sich selbst? Wie er Augen und Ohren aufthut, kann er Gegenstand, Beispiel, Ueberlieferung nicht vermeiden. Daran bildet er sich, nach individuellen Lüsten und Bequemlichkeiten, so gut es eine Weile gehen will. Aber gerade auf der Höhe des Hauptpunktes langt das zersplitterte Wesen nicht aus, und das Unbehagen, die eigentliche Noth des praktischen Menschen tritt ein: W o h l d e m, d e r b a l d b e g r e i f t w a s K u n s t h e i s s t.« Goethe.

»Die Mitschuldigen, an welchen ich immerfort mit besonderer Liebe besserte, und da das Stück schon fertig war, die Exposition nochmals durcharbeitete. Lessing hatte in den zwei ersten Akten der Minna ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponiren sei, und es war mir nichts angelegener, als in seinen Sinn und in seine Absichten einzudringen.« Goethe.

»Sie werden erstaunen darin zu lesen: dass das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewusstlos sein muss, und dass man es besonders Ihrem Genius zum grossen Vorzug anrechnet ganz ohne Bewusstsein zu handeln. Sie haben also sehr Unrecht, sich wie bisher rastlos dahin zu bemühen, mit der grösstmöglichsten Besonnenheit zu arbeiten, und sich Ihren Prozess klar zu machen. Der Naturalism ist das Zeichen der Wissenschaft, und so hat Sophokles gearbeitet.« Schiller an Goethe.

»Wüssten es nur die allezeit fertigen Urtheiler und die leichtfertigen Dilettanten, was es kostet, ein ordentliches Werk zu erzeugen.« Schiller.

»Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen, wie ein Drama ist, setzen das Gemüth doch in eine gar sonderbare Bewegung. Schon die allererste Operation, eine gewisse Methode für das Geschäft zu suchen, um nicht zwecklos herumzutappen, ist keine Kleinigkeit.« Schiller.

»Soviel habe ich nun aus gewisser Erfahrung, dass nur strenge Bestimmtheit der Gedanken mir zu einer Leichtigkeit verhilft.« Schiller.

»Keine Dichtform hat eine so unerbittliche Logik, wie die dramatische, keine bedarf einer solchen Korrektheit des innern Zusammenhangs. Hierzu kommt, dass das Drama für die Aufführung geschrieben ist und sich nach den Anforderungen der Bühne richten muss. So ist seine Technik eine vielfach schwierige und verwickelte, und nirgends im Bereich der Poesie gilt so wie hier der Goethe'sche Spruch:

»In der Beschränkung nur zeigt sich der Meister.«

Jedes Hinausstürmen über die gegebenen Schranken vereitelt die organische Bildung des Kunstwerkes und die Zwecke des Dramatikers.« Rudolf Gottschall.

Dass dieses ganze Kapitel keine Ansprüche auf eine vollständige Lehre der Operndichtung macht, brauche ich wol nicht besonders zu versichern. Einige Winke und Erfahrungen sind es, die den Librettodichter und Tonkünstler vor den vorzüglichsten Klippen warnen sollen, an denen so manches Musikdrama zu Grunde geht.

Drittes Kapitel.

Von der musikalischen Deklamation.

Wir verstehen unter musikalischer Deklamation die Art, wie der Komponist seine Melodie den Worten des Gedichts dergestalt anzupassen hat, dass der Gefühlsinhalt desselben durch die Töne zum sinnlich vollkommnen Ausdruck gelangt.

Die leitenden Maximen dabei werden sich am deutlichsten ergeben, wenn wir die Akzentgesetze unserer Sprache mit dem Wesen der inneren Empfindungen, der Affekte, Gefühle und Leidenschaften, als den Objekten des dramatisch-musikalischen Ausdrucks, in Vergleichung ziehen.

Man unterscheidet in der Sprache dreierlei Akzente: den grammatischen, oratorischen und pathetischen.

Unter grammatischem Akzent verstehen wir erstens: Länge und Kürze, zweitens: Hebung und Senkung der Silben (Silbenakzent). In dem Worte »Liebe« ist die erste Silbe lang, die zweite kurz; auch sinkt die zweite in der Betonung etwas gegen die erste.

Der oratorische Akzent bezieht sich auf das ganze Wort (Wortakzent), und ist damit die Hervorhebung eines Wortes in einem Redesatze nach Bedürfniss des Sinns gemeint.
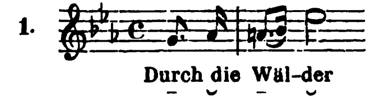
Der pathetische Akzent endlich betont die Worte und Silben nach den Regungen des Gefühls.

Ueber den Unterschied zwischen der oratorischen und pathetischen Deklamation hat K. Ph. Moritz in seinem »Versuch einer deutschen Prosodie« bereits das Richtige getroffen. Er sagt: »Wenn die Rede blos als Mittel betrachtet wird um Ideen zu wecken, so strebt sie unaufhaltsam zu diesen Ideen hin, ohne sich die Mühe zu nehmen, ihre einzelnen Theile gehörig auszubilden. Sie vernachlässigt gleichsam sich selbst, weil sie ihren Zweck mehr ausser sich als in sich hat. Sie unterscheidet die Hauptidee, um dieselbe hervorstechend zu machen, von den Nebenideen; aber unter den Nebenideen selbst macht sie keinen Unterschied mehr, sondern eilt über das mehr oder weniger Bedeutende gleich schnell hinweg, um ihre ganze Kraft auf dem Bedeutendsten ruhen zu lassen, wie z. B. in »mein Geliebter« wenn es ohne besondern Ausdruck oder blos erzählend, mit einem Worte nicht für die Empfindung, sondern für den Gedanken gesagt wird. Die Silben werden gleich schnell ausgesprochen und nur »lieb« vorstechend betont. Die Empfindung hin-

gegen gibt dem »mein« den Ton wieder, den der Gedanke ihm geraubt hat. Die Empfindung drängt die Rede gleichsam wieder in sich selbst zurück. Sie setzt den Gedanken schon voraus oder vielmehr sie ist das Resultat von ihm. Der Verstand ist befriedigt und für die Empfindung haben alle Silben und Worte gleichen Werth; sie ruht auf der einen Silbe so gern wie auf der andern aus und wiegt sich durch die fortschreitenden Töne hindurch. Aber die bedeutenden Silben (und Worte), welche der Verstand, nach ihrer stärkern oder schwächern Bedeutung (für das Hervorheben des Begriffs), einander untergeordnet hatte, sind für die Empfindung gleich geworden.«
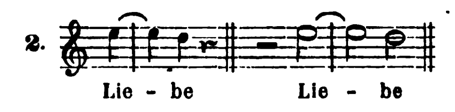
Mit diesen Worten ist die ganze Lehre der musikalischen Deklamation und ihres Unterschiedes gegen die sprachliche *in nuce* enthalten. Von allen grammatikalischen und oratorischen Regeln bleibt für die pathetische (musikalische) Deklamation streng genommen nur die für den Silbenakzent, in Hinsicht auf Länge und Kürze, in Kraft. Er muss dem konventionellen Gebrauch der bezüglichen Sprache gemäss behandelt werden. Dagegen kehren sich schon Hebungen und Senkungen der Worte und Silben nicht mehr an die Grammatik, sondern gehorchen nur den Gesetzen der Empfindungen.

In Maxens Arie
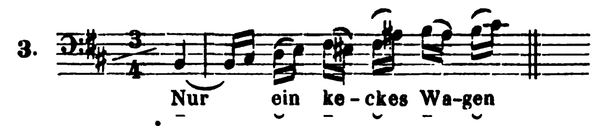
1. 

steigt nicht allein das kurze »die«, auch, und viel auffallender, das kurze »der« in »Wälder«. Die Woge wehmüthiger Sehnsucht steigt hier zuerst bei der Vorstellung des früheren fröhlich und hoffend durch Wälder und Fluren wandelnden Jägersmannes in seinem Gemüth und in ziemlicher Heftigkeit empor, und diese Empfindung fragt nicht nach dem konventionellen Silbengebrauch der Sprache. Zugleich zeigt sich in dieser Stelle auch das freiere Verhältniss der musikalischen gegen die blos sprachliche Deklamation hinsichtlich der Zeitlänge und Zeitkürze. Die kurze Silbe »der« hat eine halbe Taktnote, die lange Silbe »Wäl« nur ein Viertel. Die grammatikalische Akzentuation ist aber nicht verletzt, denn die zweite Silbe fällt richtig auf die unakzentuirte Taktnote des zweiten Viertels, und dieses wird nur durch Daranbindung des dritten, akzentuirten Viertels verlängert. Dergleichen Freiheiten und Vermannichfaltigungsweisen geben dem Tonsetzer Gelegenheiten, dieselben Redesätze des Gedichts in ganz verschiedene Melodien zu bringen, je nach dem besonderen Gefühl, Charakter der Personen und den verschiedenen Situationen, in denen sie dasselbe Gefühl zu äussern haben.

Hingegen kann der akzentuirten Silbe und Note auf dem guten Takttheile antizipirend eine unakzentuirte Note vorausgehen, und also gesungen werden:



Caspar's Stelle im Freischütz gehört unter diese Art von Antizipation der langen Silbe durch eine unmittelbar vorhergehende und daran gebundene Arsisnote.



Auch das Metrum kann der melodischen Gefühlsäusserung seine Gesetze nicht zur strengen Nachachtung aufdringen. Die Worte müssen sich in der gebundenen Rede nach dem angenommenen Silbenmaass (Versfüssen) richten, und der Rezitirende muss sie danach betonen. Dieser akzentuirt z. B.:
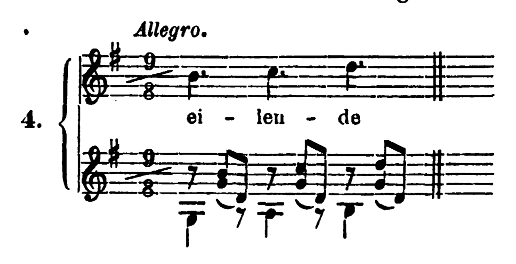
Eilende Wolken, Segler der Lüfte,

Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte.

Schon der sprechende Deklamator aber, der den inneren Regungen gemäss akzentuiren soll, wird sich an diese metrische Betonung nicht überall binden können und sie verändern müssen. Er sagt:

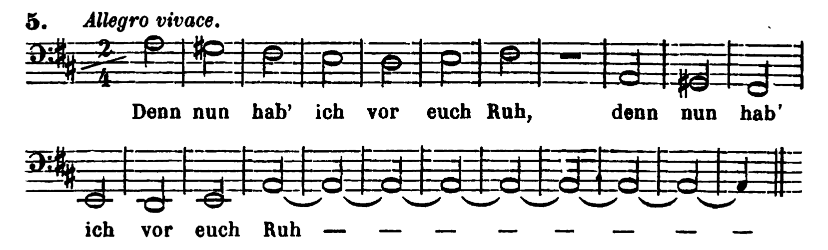
Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte.

Freier noch ist die musikalische Deklamation hinsichtlich der Wiedergabe der Silbenlängen und Kürzen durch Notenlängen und Kürzen. Die langen Silben brauchen nicht immer längere, die kurzen Silben nicht immer kürzere Noten zu haben. In weicher Stimmung könnte ein weiblicher Charakter sehr wohl singen:



Die musikalische Deklamation hat nur die inneren Vorgänge des Gemüths in ihrer Schnelligkeit und Langsamkeit, im Steigen und Fallen auszudrücken; diese sind etwas allen Menschenherzen Natürliches und Unveränderliches. Modifizirt werden die Affektäusserungen allerdings durch Charakter, Sitten, Alter, Zeit, Bildung, Situation u. s. w. der Personen, die Sprache an sich aber hat darauf keinen bestimmenden Einfluss, denn ihre Gesetze sind konventionell, wechselnd, verschieden. Und so bewährt sich der obige Ausspruch von Moritz: »Für die Empfindung haben alle Silben und Worte gleichen Werth; sie ruht auf einer Silbe so gern wie auf der andern aus und **wiegt** sich durch die fortschreitenden Töne hindurch. Aber die bedeutenden Silben (und Worte), welche der Verstand, nach ihrer stärkern oder schwächern Bedeutung (für das Hervorheben des **Begriffs**), einander untergeordnet hatte, sind für die Empfindung **gleich** geworden.«

Einen schlagenden Beweis für die Richtigkeit dieser Bemerkung gibt die folgende Stelle aus Osmin's Rachearie:
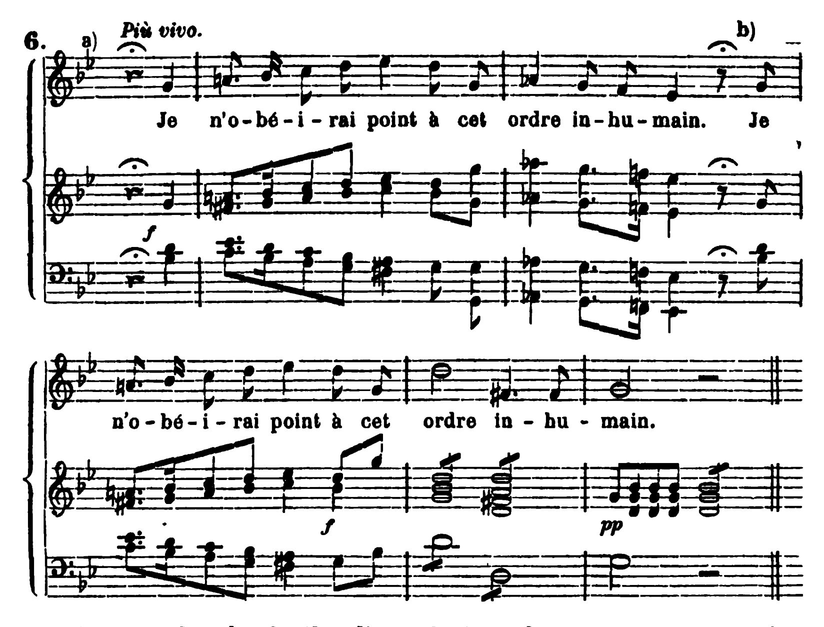


Das Versmaass ist trochäisch. Dürfte der Schauspieler diese Wortreihe so deklamiren, auf jede Silbe den gleichen Akzent legen? Man würde ihm die grösste Unnatur vorwerfen. In der pathetischen d. h. psychologischen Deklamation findet man die Melodie natürlich.

Ein wirksames Mittel guter Deklamation, das ja auch die Schauspieler, welche die Sprechweisen der Menschen studirt haben, häufig anwenden, ist im Gesang das Zögern und Eilen, nicht allein durch langsamere und schnellere Noten, sondern auch durch verändertes, langsameres und schnelleres Tempo, ja wohl auch durch veränderte Taktart. Gluck hat dieses Mittel oft mit grosser Wirkung benutzt.

Ein merkwürdiges Beispiel, wie er durch beschleunigtes Tempo einerseits die Wahrheit des Ausdrucks, andererseits die Deklamation bis auf den Viertel- und Achtelunterschied der Notengeltungen verfolgte, gibt folgende Stelle aus Iphigenie in Aulis.

6.
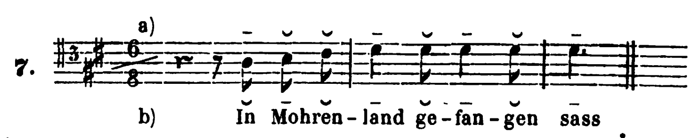


In vorstehender Stelle, die nach einem langsameren Tempo eintritt, beklagt sich Agamemnon über das grausame Gebot des Orakels, das ihm die Opferung der eignen Tochter auferlegt. Darauf, wie hier folgt, drängt ihn das Vatergefühl zu den Worten: »Je n'obéirai point à cet ordre.« Dieser Trotz ist lebhafter als die vorhergehende Klage und deshalb auch der Eintritt des più vivo der Empfindung angemessen. Agamemnon wiederholt denselben Gedanken unmittelbar noch einmal; es ist aber eine Auflehnung gegen die Götter, eine gefährliche Aeusserung. Das erstemal fängt der König die Phrase zwar entschlossen an, aber doch gleichsam nur als Versuch seiner Willenskraft, mit einer Viertelnote auf dem »Je«, also zaudernd, und mit der Stimme sinkend endet er, worauf eine Pause folgt, als erwarte er fürchtend den Blitz, der ihn strafen werde. Der Schmerz ist jedoch zu mächtig in ihm; muthig wiederholt er den Gedanken; das zaudernde Viertel auf dem »Je« bei a) ist zu einem Achtel verkürzt bei b) und voll entschlossen, — in diesem Augenblicke — endigt er mit einem bestimmten, festen Ganzschlusse. So hat Gluck selbst die Stelle seinen Freunden erklärt.

Wenn aber die pathetische (musikalische) Deklamation grosse Freiheiten gestattet, so sollte man doch meinen, dass die grammatische Regel: keine kurze Silbe auf einen guten, keine lange auf einen schlechten Takttheil, unbedingt befolgt werden müsste, weil Verstösse gegen die gewohnte Betonung das Gefühl zu sehr verletzen.

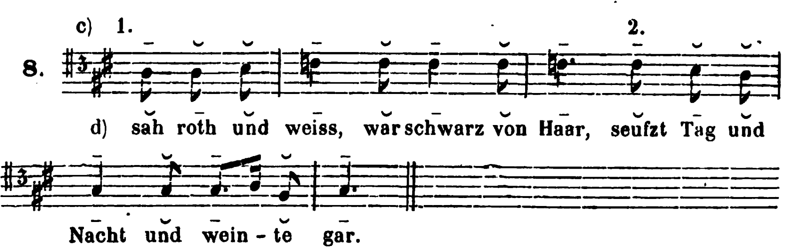
Und doch haben recht sorgsame Komponisten, ja hat selbst

Mozart trotz seines feinen Sinnes dergleichen widerhaarige Akzentuirungen nicht ganz vermeiden können oder — wollen?

Ein auffallendes Beispiel dazu liefert der erste, dritte und vierte Vers der Romanze Pedrillo's im dritten Akt der Entführung aus dem Serail No. 18.
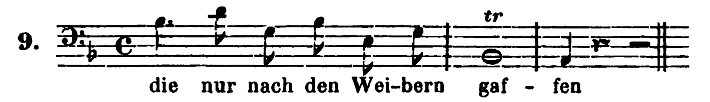


und:
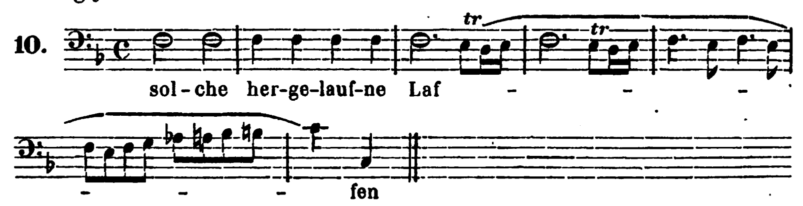


wo die kurzen Silben »In« bei b), »sah« und »seufzt« bei d) auf den guten Takttheil bei a) und c) 1 und 2 gelegt sind.

In Osmin's Arie »Solche hergelaufne Laffen« ist im zweiten Vers:
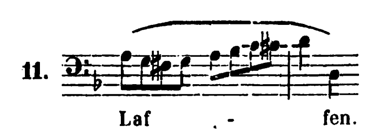


die weibliche Schlusssilbe auf den guten Takttheil gelegt, und damit gegen die grammatikalische Regel gefehlt.
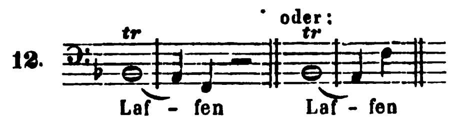
Die ebenfalls weibliche Silbe des ersten Verses hat dagegen richtig jedesmal den schlechten Takttheil erhalten:



und weiterhin:



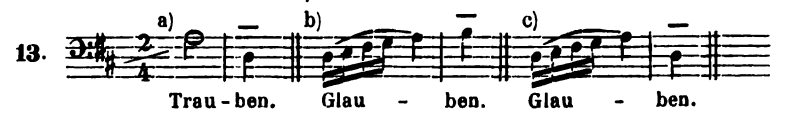
Mozart hätte die obige Stelle eben so richtig fassen können, etwa:



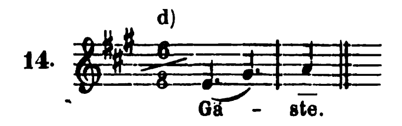
der brüske Ausdruck würde dadurch nicht verloren gegangen sein.

Weit häufiger hat K. M. v. Weber diese Regel verletzt, was um so auffallender ist, da Weber ein so wissenschaftlich gebildeter Geist war, und seine Sorgfalt für richtige Deklamation mehrmals in seinen Schriften besonders betont.

In Caspar's Lied (Freischütz) akzentuirt er:
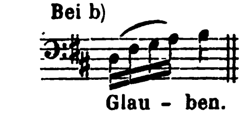


In dem Duett zwischen Agathe und Aennchen singt Letztere:



Diese widerhaarige Betonung wäre überall leicht zu vermeiden gewesen.

oder wenn der dreitaktige Satz beibehalten werden sollte:
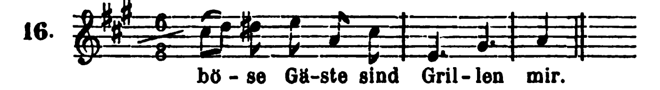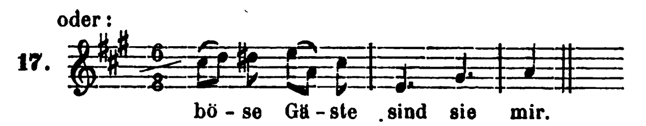






Auch in diesen Fällen allen würde der roh brüske Ausdruck nicht verloren, sondern gewonnen haben.

Besser werden solche Fälle durch kleine Umstellungen der Worte vermieden. Aennchen z. B. konnte singen:



oder:



Die Hauptschuld solcher falschen Betonungen tragen die Dichter. Sie sollten keine Periode, noch weniger den Schluss einer Strophe mit einem weiblichen Vers, sondern stets mit einem männlichen schliessen.

In der ganzen Zauberflöte hat nur ein einziges Stück, das Quintett im ersten Akte, einen weiblichen Ausgang:

So lebet wohl! wir wollen gehen;
Lebt wohl! lebt wohl! auf Wiedersehen.

Mozart hat aber einen männlichen daraus gemacht:

wir wollen gehn;
auf Wiedersehn.

Ich weiss nicht, ob Anderen dergleichen Akzentverrenkungen aufgefallen sind, — mich haben sie immer etwas genirt. Jedenfalls lassen sie sich überall leicht vermeiden, und wer es thut, wird der Korrektheit seiner musikalischen Deklamation keinen Schaden zufügen.

Viertes Kapitel.
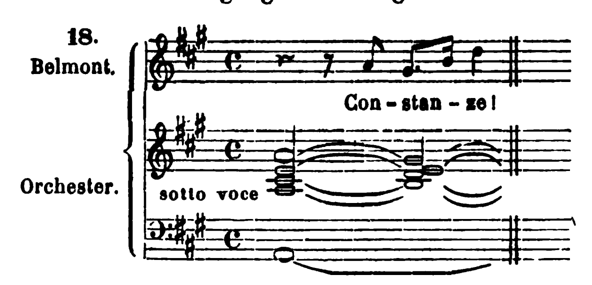
Uebungen in der musikalischen Deklamation.

Wir sahen im ersten Theile meiner Kompositionslehre die Gedanken (Perioden) der Instrumentalmusik aus kleineren Keimen, Motivglied, Motiv, Abschnitt u. s. w., entstehen. Auf eben dieselbe Weise bilden sich die Singmelodien (Gesangsperioden) über den Worten und Redetheilen heraus, nur hier oft in freieren Konstruktionen, wie später zu ersehen sein wird.
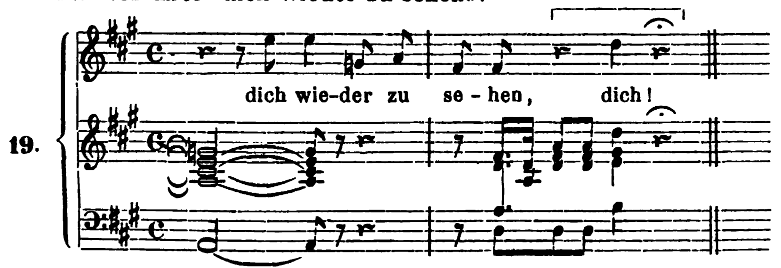
Hat sich nun dort bei allen Uebungen der Grundsatz bewährt, mit dem Kleinen und Einfachen anzufangen und stufenweise zu dem Grösseren und Zusammengesetzteren fortzuschreiten, so rathe ich dem beginnenden Opernkomponisten, auch die musikalische Deklamir- und Ausdruckskunst an den kleinsten Theilen der Rede zu üben. Jede

Melodieperiode, wie jedes ganze Gesangstück, besteht ja aus einer Reihe solcher Melodietheile und Theilchen, als Repräsentanten der feineren Regungsnüancen eines grösseren Gefühlsganzen, die man behufs isolirter Studien und Uebungen trennen und einzeln vornehmen kann.

Von dem Vers in der Entführung: »Constanze! dich wieder zu sehen, dich!« hat Mozart schon aus dem einzigen Namen seiner Geliebten ein besonderes Regungsbildchen gemacht:



Ein zweites über »dich wieder zu sehen«:
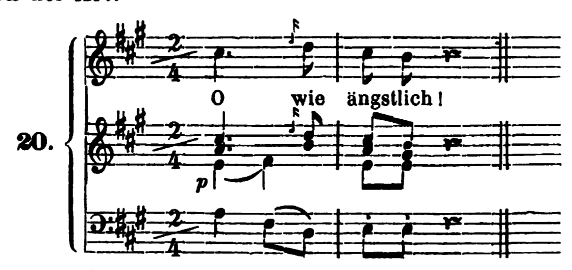


Ein drittes über das einzige Wort »dich«! wie die Ueberhakung zeigt.

In derselben Arie ist der erste Abschnitt des Verses
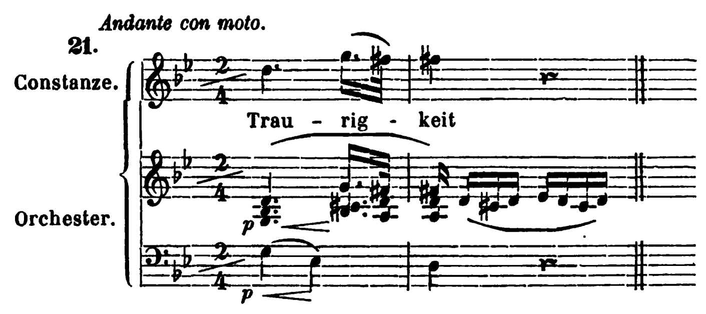
»O wie ängstlich!«

von eben der Art.



Und ferner in Constanzens Arie:

»Traurigkeit ward mir zum Loose«



Es ist ein äusserst förderndes Studium, auf solche Weise ganze Singstücke in ihre kleinsten melodisch deklamatorischen Theile zu zerlegen, und jeden getrennt für sich zu betrachten. Durch aufmerksame Fixirung auf den musikalischen Ausdruck dieser kleinen Gefühlszüge wird der Sinn für sorgsame Deklamation ungemein geübt und verfeinert. Ist denn nicht das Schaffen des ganzen Singstücks auf dieses Verfahren gegründet? Kein Tondichter kann anders erfinden, wie in der Instrumentalmusik (Bd. I. S. 10 meiner Kompositionslehre) so auch in der Vokalmusik nicht, grade wie der Poet kein Gedicht, ja keinen Vers anders als nach und nach aus kleinen Gedankentheilen herauszubilden vermag. Ein Vers, der sich dem Dichter gleich vollkommen ausgebildet anbietet, ist gewiss eine seltene Erscheinung.

Man nehme nun aus alten Operntexten oder Gedichten einzelne Verse und bilde aus deren Theilen kleine deklamatorisch-melodische Bilder, vorläufig ohne weitere Rücksicht auf Fortführung zu einer abgeschlossenen Melodie oder Periode. Diess versuche man aber an denselben Worten nicht einmal, sondern vielmals.

Derselbe Charakter empfindet oft bei denselben Worten, derselben Vorstellung, verschiedene Regungsnüancen, in stärkeren oder schwächeren, abnehmenden und zunehmenden Graden.
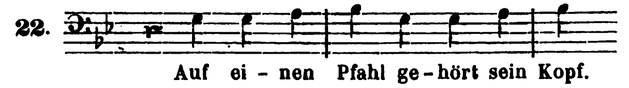
Als Belmonte im Duett mit Osmin von Pedrillo sagt:

»Er ist fürwahr ein guter Tropf«

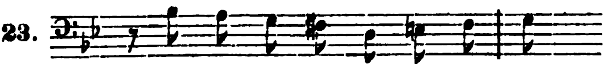
entgegnet Osmin:

»Auf einen Pfahl gehört sein Kopf.«

Das erstemal singt der Türke diese Worte mit denselben Noten Belmonte höhnisch parodirend nach:
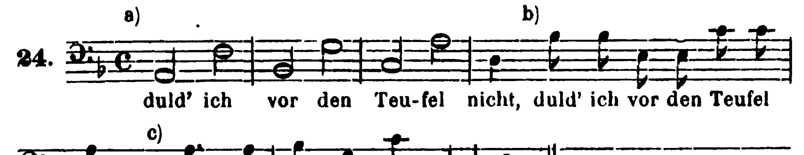


Als aber Belmonte seine Versicherung wiederholt, thut zwar dasselbe auch Osmin, aber diesmal nicht höhnisch parodirend, sondern voller Wuth und Bosheit:

23. 

welche zweite wildere Tonphrase er mehrmals hintereinander herauspoltert.

Ferner: In seiner Arie »Solche hergelaufne Laffen« deklamirt Osmin den Vers »duld' ich vor den Teufel nicht« wie folgt:

24. 

Dieselben Worte also, aber dreimal verschieden empfunden und danach deklamirt; das erstemal bei a) ärgerlich plump, bei b) eifriger, bei c) entschlossen, abgeschlossen.

Für diese Uebungsweise nun kenne ich keine theoretische oder ästhetische Anleitung, die so praktisch überzeugend darthäte, worauf es bei der pathetischen Deklamation ankommt, als die kleine dramatische Aufgabe von Franz von Elsholtz:

»Komm her!«*)

Bekanntlich prüft der Theaterdirektor eine neu angekommene Aktrice dadurch, dass sie diese beiden Worte nach verschiedenen angegebenen Personen, deren Charakter, Lage und Stand entsprechend deklamire. Demgemäss fängt er an:

Direktor.

So stellen wir uns vor,
a) Dass eine Königin aus ihrer Frauen Chor
Geruht, zu ihrem Dienst sich eine zu berufen:

Schauspielerin.

Komm her!

Direktor.

b) Es ruft ihr Töchterlein die Mutter, dem sie schmollet:

Schauspielerin.

Komm her!

Direktor.

c) Doch hören wir nun auch den Ton der jungen Braut,
Die mit verschämtem Blick auf den Geliebten schaut,
Der einen Kuss ihr stahl und, drum von ihr gescholten,
Von weitem steht:

Schauspielerin.

Komm her!

*) Schauspiele von Franz v. Elsholtz. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835. Erster Theil, zweite Ausgabe, S. 39 ff.

In diesen drei Beispielen werden dieselben Worte jedesmal von einer andern Person gesprochen.

Dann aber auch von denselben Personen in verschiedenen Situationen und Stimmungen.

So zum Beispiel die Königin (a) erst zu einem Höflinge; dann zu einem Feldherrn, der, für seine Thaten noch nie belohnt, nun durch sie mit goldner Gnadenkette belohnt werden soll.

Ferner: Das Schmählen wird der jungen Braut (c) vergolten, der Geliebte kommt nicht: Jetzt ruft sie schon mit anderem Akzent: »So komm denn her«! Sein Verdruss weicht nicht, bis sie ihm endlich selbst die Wange zum Kuss bietet: »Komm her!«

Ich rathe jedem angehenden Opernkomponisten, dieses Stück vorzunehmen, und mit den Versuchen, die zahlreichen Aufgaben des Direktors musikalisch treu zu deklamiren, nicht eher nachzulassen, bis jede möglichst charakteristisch ausgedrückt ist.

Fünftes Kapitel.

Das Recitativ und Arioso.

Das Recitativ.

Wir haben zweierlei Arten desselben in der Oper: 1) das einfache; und 2) das obligate.

Das einfache Recitativ (recitativo secco).

Es tritt im durchgesungenen musikalischen Drama an Stelle des Gesprächs (der Dialogoper) und ist vornehmlich zur Auseinandersetzung der Handlung bestimmt, bis es zum Ausbruch eines andauernden Gemüthszustandes und einer demselben analogen gefesteten Musikform hinführt.

Der Text zu einem solchen Recitativ bedarf keines gleichbleibenden Metrums, die Verse können frei, mit bald weniger bald mehr Füssen behandelt werden, ja es kann selbst in Prosa gefasst sein, wie sich in den meisten Oratorien zeigt.
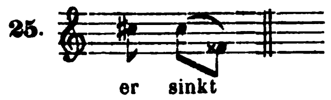
Die musikalische Behandlung des einfachen Recitativs.

Die gebräuchlichen Regeln dafür lassen sich folgendermaassen formuliren.

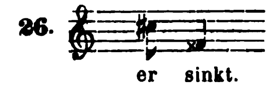
1) Richtige Betonung der Silben. Die akzentuirten müssen stets auf gute, die unakzentuirten stets auf schlechte Takttheile fallen. Hierüber ist bereits in dem Kapitel über die musikalische Deklamation

gesprochen worden, und wird der Komponist schon durch die Erziehung in seiner Sprache vor Verstössen gegen diese Regel bewahrt.

2) Jede Sylbe soll, als möglichst treue Nachahmung der recitirten Deklamation, nur einen Ton haben. Im Allgemeinen kann man diese Regel gelten lassen; unbedingt ist sie nicht zu nehmen. Graun in seinem Tod Jesu lässt einmal singen:



wodurch das Mitleid einen rührenderen Ausdruck gewinnt, als durch die rein syllabische Deklamation:



Die neueren Komponisten, namentlich Italiener, bringen nicht selten, namentlich am Schluss ihrer Recitative, längere Melismen auf einer Sylbe, worunter wenigstens zuweilen welche vorkommen, die den Ausdruck wirklich verstärken.

3) Oratorisch richtige Betonung, d. h. Hervorhebung derjenigen Worte, auf welchen der Sinn des Redesatzes beruht, wobei aber die wechselnden Nüancen der Empfindung, der pathetische Akzent, wohl zu beachten sind. In Schiller's »Piccolomini« sagt Max zu seinem Vater:

»Es kann nicht sein! kann nicht sein! kann nicht sein!«

Hierüber ist ebenfalls das Nöthige in dem angeführten Kapitel bemerkt.

4) Richtiges Heben und Senken der Sylben und Worte nach Sinn und Empfindung des Textes. Hier hat die recitativische Deklamation den Vortheil gegen die blos gesprochene, dass jene die Modifikationen von Höhe und Tiefe in bestimmten Intervallen darstellen kann, diese dagegen in solcher Beziehung unbestimmter ist.

5) Im einfachen Recitativ soll nur die Mittellage des Sängers benutzt werden. Die Verwendung des ganzen Stimmumfangs, bis zu den höchsten und tiefsten Tönen, würde für den leidenschaftloseren Inhalt des Textes überreizt und karikirt erscheinen. In der komischen Oper kann jedoch solche Uebertreibung in geeigneten Fällen von glücklicher Wirkung sein.

6) Das einfache Recitativ hat keine Tempobezeichnung und wird stets im $^4/_4$ Takt geschrieben. Die Notengeltungen richten sich zwar einigermaassen nach den schnelleren oder langsameren Regungsnüancen (Viertel, Achtel, Sechzehntheile zumeist), doch findet keine strenge (taktmässige) Ausführung dabei statt. Die Gesangsphrasen sind nur der leichteren Uebersicht und Auffassung wegen

in den 4/4 Takt eingetheilt; ihr Vortrag ist frei und bleibt dem Verstand und Gefühl des Sängers überlassen.

7) Da ausserdem im Recitativ keine auf einander bezüglichen symmetrisch geordneten Motive, Abschnitte, Sätze u. s. w. vorkommen, so hat es auch keine Melodie im Sinne abgeschlossener Musikformen.

8) Dagegen muss es, um dem Wesen der Rede durch die musikalische Nachahmung gerecht zu werden, die Redeabschnitte und Interpunktion mit den Ganz- und Halbschlüssen und mit den Pausen genau beobachten. Letztere dürfen niemals da eintreten, wo der Sinn eines Satzes noch nicht vollendet ist.

9) Fragen sind niemals durch einen Ganzschluss sondern stets durch eine Halbkadenz auszudrücken. Trugschlüsse dienen vorzüglich für Abscheidungen mehrer aufeinander folgender Sätze, von denen aber erst der letzte die volle Entscheidung des Sinnes bringt. Gegen diese Regeln kommen oft arge Verstösse vor, wie wir weiterhin an einigen Beispielen sehen werden.

10) Die Begleitung des einfachen Recitativs wurde früher von dem Cembalo nach der Generalbassbezifferung und dem Bass oder auch nur vom Bass und mehreren Violoncellis ausgeführt; man schlug die Akkorde blos beim Wechsel der Harmonie an, und waren fortklingende Töne nicht in Gebrauch. Wir werden unten weiter darüber sprechen. Hier folge die Bemerkung:

11) Dass die Harmonie (die angegebenen Akkorde) sich genau nach dem Ausdruck des Textes zu richten, die Farbe der Empfindung durch die angemessene Akkordfarbe zu analogisiren hat. Ein fröhlicher Inhalt erfordert Dur-, eine klagende Empfindung Mollharmonie, heftige, leidenschaftliche Affekte verlangen kühne Dissonanzen u. s. w. Indem nun jeder Regungsnüance des Textes die analoge Harmonie untergelegt wird, und die Regungen in mannichfaltigem Wechsel aufeinander folgen können, entsteht:

12) Die Modulation, und es ergibt sich daraus, dass dieses Element auch in dem einfachen Recitativ schon nicht nach äusserer Willkür behandelt werden darf (nicht etwa nur, um durch immer neue, pikante Ausweichungen zu reizen und zu überraschen), sondern dass sie stets nur nach der näheren oder ferneren Verwandtschaft der Affektwandlungen eingerichtet werden muss. Frei ist die Modulation aber wieder, insofern sie nicht an eine Haupttonart gebunden ist, sondern in der einen anfangen, in der andern schliessen kann, je nachdem sie von dem Gang der Affekte geführt wird, von dem sie allein ihr Gesetz empfängt.

13) Vor-, Zwischen- und Nachspiele bringt das Seccorecitativ nicht, höchstens lässt es gelegentlich einmal einige Noten (eine kurze Figur) als Uebergang von einem Satze zum andern hören.

Erläuternde Beispiele zu den vorstehenden Regeln.

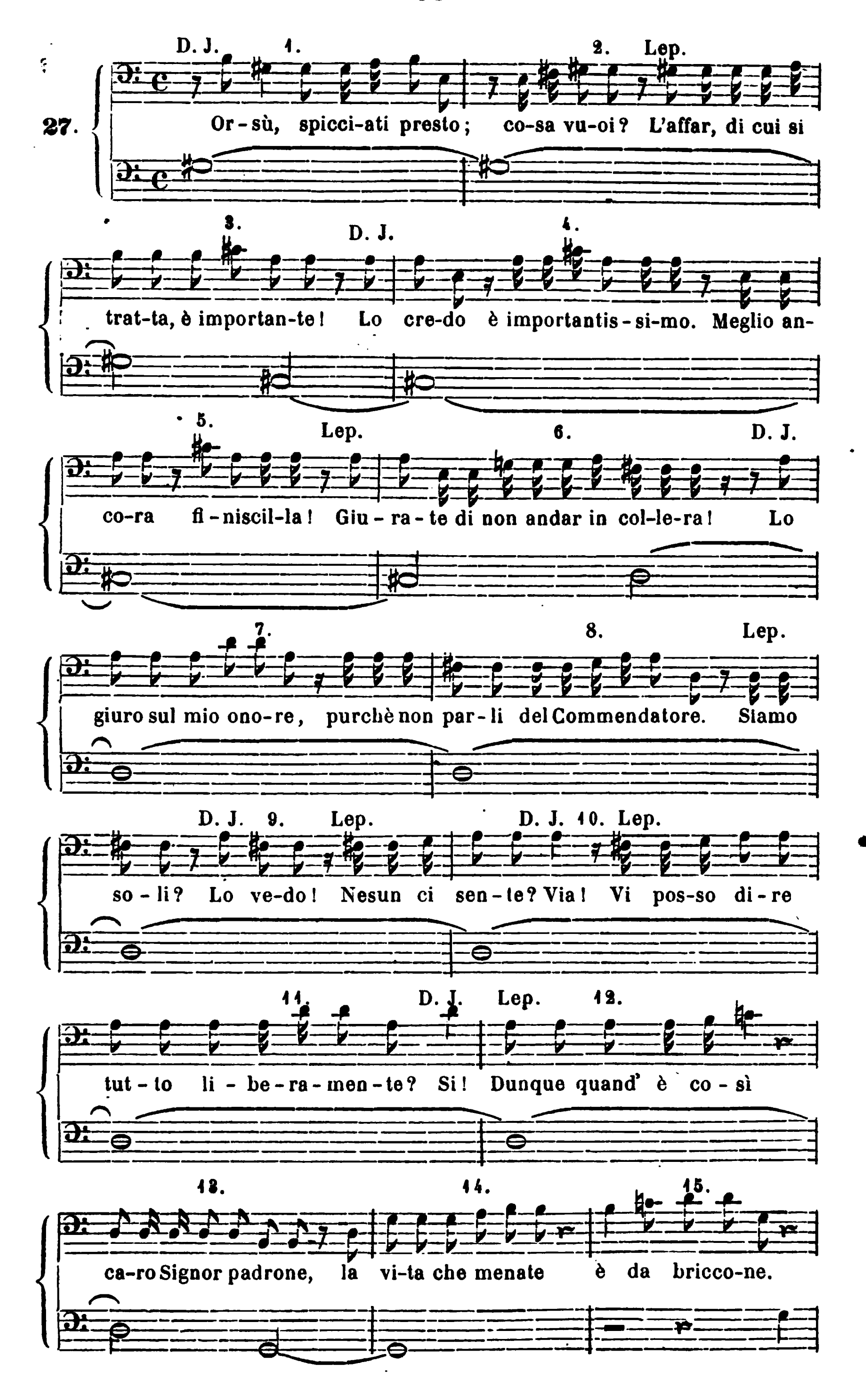
1) Aus Don Juan. Vierte Scene des ersten Aktes. Recitativ zwischen Don Juan und Leporello.
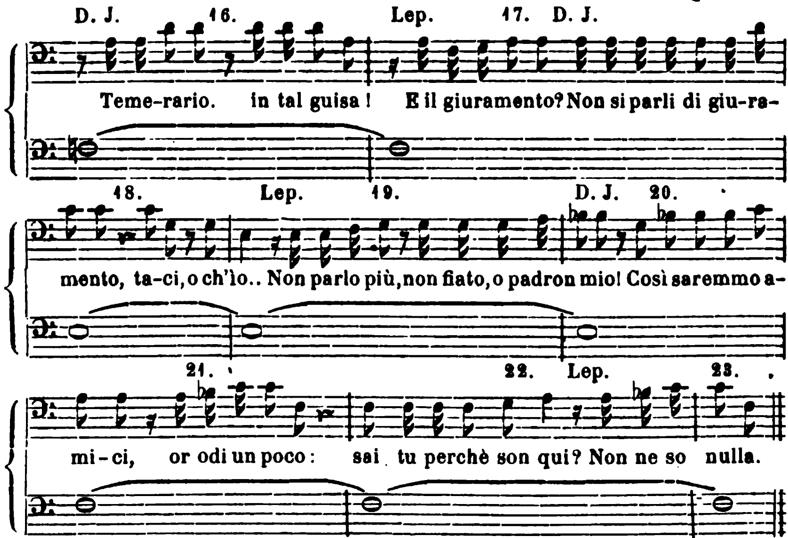
In Don Juan, dem leichtfertigen und muthigen Charakter, ist der Eindruck der nächtlichen Schauerscene (Tödtung des Commendatore) bereits vollständig verschwunden; der feige und ängstliche Leporello hat ihn aber nicht überwunden; er ist im Innern noch sehr erbittert über seinen Herrn, der ihn aus einer Verlegenheit und Gefahr in die andere wirft. Es drängt ihn, seinem Herzen einmal Luft zu machen, zu versuchen, den verwegenen Gebieter von seinem tollen Treiben ab- und auf ruhigere Wege zu leiten. Der Augenblick ist günstig; das Verbrechen, das Don Juan eben begangen, und die Folgen, die es für ihn haben muss, wenn er als der Thäter entdeckt werden sollte, mögen ihn für die Warnung nicht ganz unempfindlich machen, und überdiess darf sich der Mitwisser der Unthat auch gegen einen Höheren etwas erlauben. Unter solchen Umständen treten beide auf und es entspinnt sich ein Gespräch, davon wir die erste Hälfte zur Betrachtung vornehmen.

D. Giov. Orsù, spicciati presto; cosa vuoi?
Lep. L'affar, di cui si tratta, è importante.
D. Giov. Lo credo, è importantissimo.
Meglio ancora finiscilla!
Lep. Giurate di non andar in collera.
D. Giov. Lo giuro sul mio onore
Purchè non parli del Commendatore.
Lep. Siamo soli?
D. Giov. Lo vedo!
Lep. Nessun ci sente?
D. Giov. Via!
Lep. Vi posso dire tutto liberamente?
D. Giov. Si.
Lep. Dunque quand' è così,
Caro Signor Padrone
La vita che menate è da briccone.
D. Giov. Temerario! in tal guisa.
Lep. E il giuramento?
D. Giov. Non si parli di giuramento, taci,
O ch'io . . .
Lep. Non parlo più, non fiato, o padron mio.
D. Giov. Così saremmo amici, or odi un poco
Sai tu perchè son qui?
Lep. Non ne so nulla etc.

Das Bruchstück dieses Textes gibt eine Bestätigung der Bemerkung über die metrische Freiheit des Recitativ-Dialogs, der am natürlichsten dem Gespräch in Prosa angenähert wird.

Sehen wir zunächst, was sich von den obigen Regeln in der Mozart'schen Behandlung bemerken lässt.


27.
D. J.
1.
2.
Lep.
Or-sù, spicci-ati presto; co-sa vu-oi? L'affar, di cui si
3.
D. J.
4.
trat-ta, è importan-te! Lo cre-do è importantis-si-mo. Meglio an-
5.
Lep.
6.
D. J.
co-ra fi-niscil-la! Giu-ra-te di non andar in col-le-ra! Lo
7.
8.
Lep.
giuro sul mio ono-re, purchè non par-li del Commendatore. Siamo
D. J.
9.
Lep.
D. J.
10.
Lep.
so-li? Lo ve-do! Nesun ci sen-te? Via! Vi pos-so di-re
11.
D. J.
Lep.
12.
tut-to li-be-ra-men-te? Si! Dunque quand' è co-sì
13.
14.
15.
ca-ro Signor padrone, la vi-ta che menate è da bricco-ne.



Am Wenigsten bezeichnend für die Deklamation erscheint das rhythmische Element (die Notengeltungen in Bezug auf Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede). Selten ein Viertel, meist Achtel und Sechzehntheile sind den Sylben zugetheilt. Ja, wenn man für das Eilen und Zurückhalten der Rede nach dem Tempo der inneren Regungen eine strenge Angemessenheit der Notengrössen verlangen dürfte, so wären manche Stellen in dem vorstehenden Recitative gradezu fehlerhaft. Gleich im zweiten Takte sind die Worte Leporello's »L'affar, di cui si tratta« zumeist mit Sechzehntheilen bezeichnet, und wäre diese Phrase, wenn das Verhältniss der Notengeltungen beachtet werden müsste, schnell überhin zu singen. Das würde aber dem Sinn dieser Aeusserung widersprechen. Für Leporello ist der Gedanke sehr wichtig, und gewichtig und langsamer als Don Juan den vorhergehenden Satz muss ihn Leporello hervorheben und aussprechen. So bestätigt sich, dass das Recitativ überhaupt kein Tempo bestimmt, der Komponist die Notengrössen zu den Sylben mehr nur nach dem Bedürfniss der Eintheilung der Redephrasen in den $^4/_4$ Takt, als nach dem Tempo der Affekte und Leidenschaften hinschreibt, und der langsamere oder schnellere rhythmische Vortrag dem Ermessen des Sängers überlassen wird.

Richten wir dagegen unsere Betrachtung auf die Tonik (das Heben und Senken der Töne), so werden wir überall das treueste Anschmiegen Mozart's an die Wallungen und Akzente der Rede bemerken, und hierin das wesentlichste Moment der recitativisch-musikalischen Deklamation erkennen. So ist das Steigen der Töne in Leporello's gedachter Rede immer höher bis zu dem cis auf »por«

ganz dem Charakter, dem Sinne und der Empfindung gemäss, und so fort jede folgende Phrase der einen oder anderen Person tonisch höchst treu deklamirt. Ein besonderer Zug, wahr und komisch zugleich, zeigt sich in Leporello's Rede (Takt 12, 13, 14, 15). »Dunque quand' è così« sagt er im zwölften Takt, die Stimme erhebend, indem er durch die Versicherung Don Juan's, nicht in Zorn gerathen zu wollen, Muth fasst, und bei sich denkt »so will ich ihm einmal recht die Wahrheit sagen«. — Hierbei setzt er sich gleichsam in Positur eines Moralredners, indem er zunächst die Worte »caro Signor padrone« ernst und würdevoll in eine tiefere Tonregion herabsteigend vorbringt (Takt 13), nun aber, bei den Worten »la vita che menate« die Stimme drohend erhebt (Takt 14) und endlich, fortgerissen von seinem inneren Aerger sich vergessend, die Worte: »è da briccone!« mit noch erhöhterer und durch den Sänger zu verstärkender Stimme zornig herausschreit (Takt 15). Als aber Don Juan ihn nun selber zornig drohend anfährt, duckt er sich mit den Worten: »e il giuramento?« kleinlaut und verlegen mit der Stimme nieder (Takt 17).

Einen noch feineren Zug enthält der neunzehnte und der Anfang des zwanzigsten Taktes. D. J. gebietet Leporello zu schweigen, und droht ihm bei den Worten »o ch'io...« pantomimisch die zu erwartenden Schläge an. Da sagt Leporello: »Non parlo più, non fiato, o padron mio!« Diese Phrase hat einen vollständig abgeschlossenen Sinn, und dürfte man deshalb am Ende derselben einen Ganzschluss erwarten. Leporello aber, ärgerlich, beschämt und bedroht, bringt seine Worte in so gänzlicher Verlegenheit vor, dass er auf demselben Akkorde, auf welchem er anfängt, nur mit der zutretenden Dissonanz, auf dem Quintsextakkorde, aufhört, gleichsam als habe er noch viel zu sagen, verlöre aber in seiner Furcht und Verwirrung den Sinn des Gedankens.
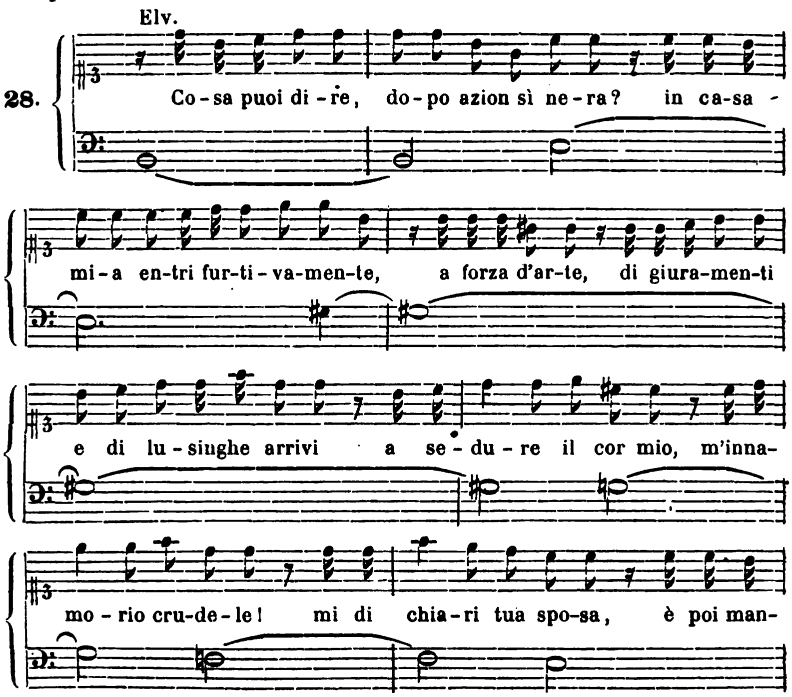
Bei der Frage nach Akkorden, Tonart und Modulation sieht man an unserem Beispiel, dass Mozart mit diesen Mitteln sparsam umgeht, an rechter Stelle dann aber auch durch eine ungewöhnlichere Harmoniefolge dem Ausdruck höhere Kraft zu ertheilen weiss. Bis zu dem 14. Takte hat D. J. Leporello's Reden gleichgültig angehört und leichtfertig ironisch beantwortet. Die Tonarten A dur, D dur, G dur sind gewöhnlich und ihre Dreiklänge und Septimenakkorde auch. Nach den letzten Worten Leporello's aber: »è da briccone« flammt D. J.'s Zorn plötzlich auf, und wie er hier blitzschnell in eine der vorigen ganz entgegengesetzte, heftige Empfindung übergeht, und diess tonisch durch das Aufflackern der Stimme zeigt, so wird der Ausdruck auch scharf und bezeichnend durch den plötzlichen Modulationswechsel (die unvermittelte Akkordfolge von G dur zu D moll) geschildert. Und ferner ist die Modulation sehr bezeichnend im 20. und 21. Takte. D. J. ist durch die demüthige Ergebenheitsäusse-
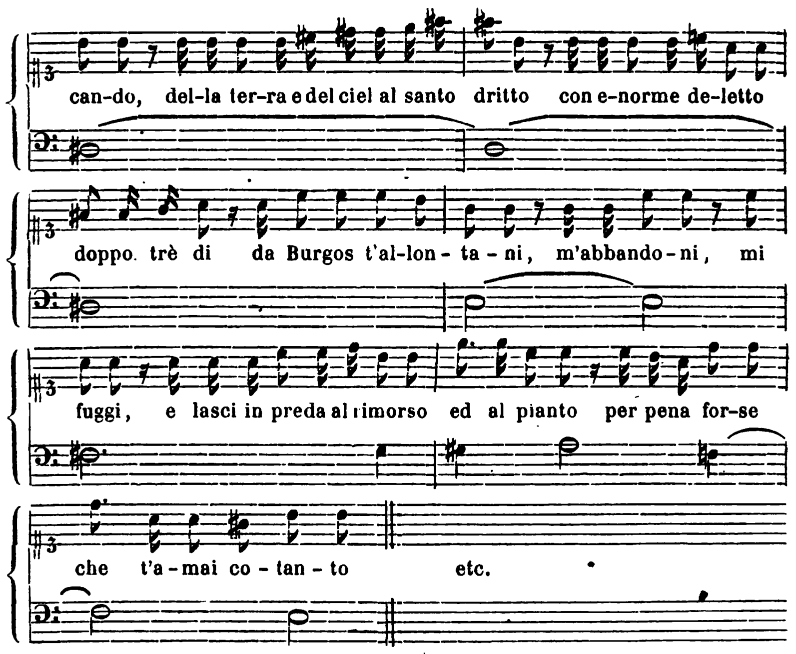
rung seines Dieners gleich wieder versöhnt, was der Uebergang und Fall in F dur bei den Worten »Così saremmo amici« trefflich malt.

Der Leser möge dieses Recitativ in der Partitur bis zu Ende verfolgen; er wird die Unterstützung des Ausdrucks durch die Modulation dann noch weiter und bedeutender erkennen. D. J. ist nämlich an diesen Ort wegen einer neuen Liebschaft gekommen, zu der sich nun sein Sinn nach kurzer und beseitigter Querelle mit seinem Diener wieder wendet. Er spricht ihm von dieser und immer weicher und wärmer wird sein Gefühl, was der Uebergang der Modulation in das weichere und wärmere Es dur schön analogisirt.

So weiter und bis zu Ende betrachtet, macht die Modulation auch merkbar, dass dieses Recitativ sich in zwei Theile oder Gefühlsgruppen abscheidet, wovon die erste Zank, die andere Liebeserwartung zum Inhalt hat.
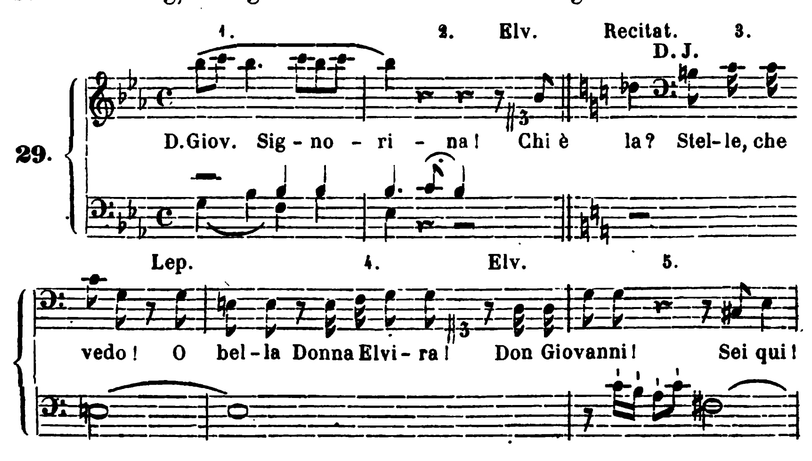
Dass die Art der untergelegten Akkorde und die leitereigene oder ausweichende Modulation nach der tonischen Deklamation das zweite wesentliche Ausdrucksmittel ist, stellt sich immer überzeugender heraus, je mehr einfache Recitative man betrachtet und mit einander vergleicht. Wir stellen noch den Anfang des nächsten nach dem Auftritt Elvira's in der fünften Scene als bestätigendes Beispiel vor.
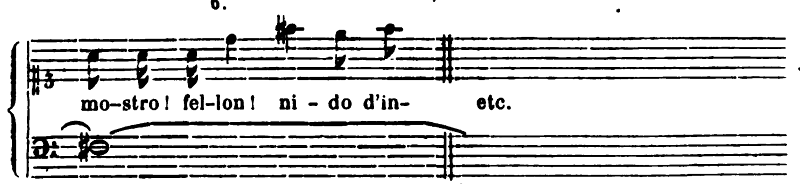




Elvira hat D. J. getroffen und hält ihm in obiger Stelle sein schändliches Betragen gegen sie vor. Wir übergehen die treffende tonische Deklamation, die sich deutlich genug offenbart, und weisen nur auf die Akkorde und ihre Folgen vom dritten Takte an hin, welche alle, gleichsam mitklagend, den Schmerz und die Entrüstung der schwer hintergangenen Verlassenen malen.

Das folgende kleine Bruchstück aus demselben Recitativ bildet seinen Anfang, und gibt noch zu zwei Bemerkungen Anlass.



6.
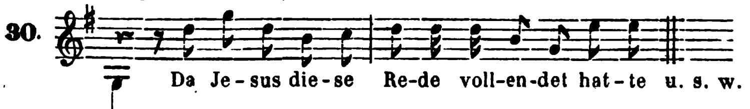


Takt 1 und 2 dieses Beispiels zeigt den Schluss des Terzetts zwischen Elvira, Don Juan und Leporello. Don Juan naht sich der verschleierten Dame, um sogleich ein neues Verführungswerk zu entriren. Mit schmeichelnd zärtlicher Stimme redet er sie an. Da, mit der Frage »chi è la« erhebt sie den Schleier, und — »Stelle, che vedo«! ruft er erschrocken aus. Es ist Elvira, die er in Burgos verführt und verlassen. Diess ist ein Fall, für dessen Darstellung das recitativo secco ganz vorzüglich geeignet erscheint. In dem Terzett hat soeben das Orchesterspiel die Gefühle der Singenden mit aller Farbenpracht, Glut und Fülle gemalt. Don Juan ist in seiner schönsten Stimmung, voll warmer Zärtlichkeit und süsser Erwartung neuer Liebesfreuden, da — erblickt er Elviren, die fatale Ueberraschung wirft ihn aus seinem süssen Hoffnungstraume, und, den Namen in der That verdienend: recitativo secco — zeichnet der Eintritt desselben auf's Treffendste den Eintritt einer sehr trockenen Stimmung. Seine Ueberraschung und Ernüchterung konnte nicht besser als durch den magern Eintritt der Bässe, und den plötzlichen unvermittelten Uebergang aus dem vollen weichen Es dur in den kühlen Sextakkord des C dur-Dreiklangs versinnlicht werden.
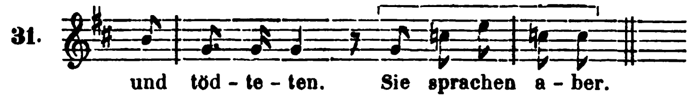
Auch ein Mittel, welches im einfachen Recitativ selten auftritt, das Zwischenspiel, wird hier, im fünften Takt, mit dem glücklichsten Effekt hereingezogen. »Don Giovanni!« ruft Elvira aus, und das Erschrecken, Erstaunen und die Erbitterung, welche ihre Seele bei diesem unerwarteten Anblick des Verräthers durchzucken — wie ist es doch so wahr durch die hereinbrechende Figur der rauhen Bässe allein ausgedrückt!

Wir wollen nun auch einige Verstösse gegen die obigen Regeln aufzeigen, um dem Kunstjünger die Unerlässlichkeit der kalten Nachprüfung (der Feile) seiner Arbeiten gleich hier recht dringend an's Herz zu legen. In der Matthäischen Passion, so reich an Schönheiten erster Art, und besonders an herrlichen Recitativen, kommen doch auch schwache Stellen vor, die dem Meister entweder im Feuer der Arbeit entschlüpft sind, oder an die er bei der Feile, die er in der Regel mit grosser Sorgfalt anlegte, doch die rechten und nöthigen Fragen nicht gerichtet hat, z. B.

30.
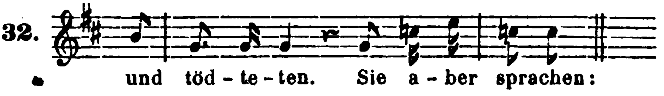


Warum hier die Hauptbetonung auf »hatte«? Dem Sinn nach liegt sie auf »vollendet«.

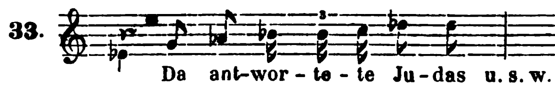


Die eingehakte Stelle, so kurz, hat doch zwei Fehler. Zuerst ist das »Sie« auf den schlechten Takttheil gelegt, und dann ist das »aber« bedeutender hervorgehoben als das »sprachen«. Zu dem letzteren mochte die Stellung der Worte leicht verführen oder gar zwingen. Allein in solchen Fällen muss es dem Tondichter erlaubt sein, selbst Bibelworte, wo nicht zu verändern, doch zu versetzen.

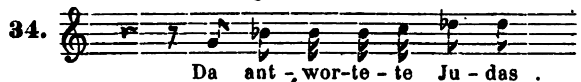
So wäre die folgende Veränderung wol natürlicher.



So auch in nachstehender Stelle

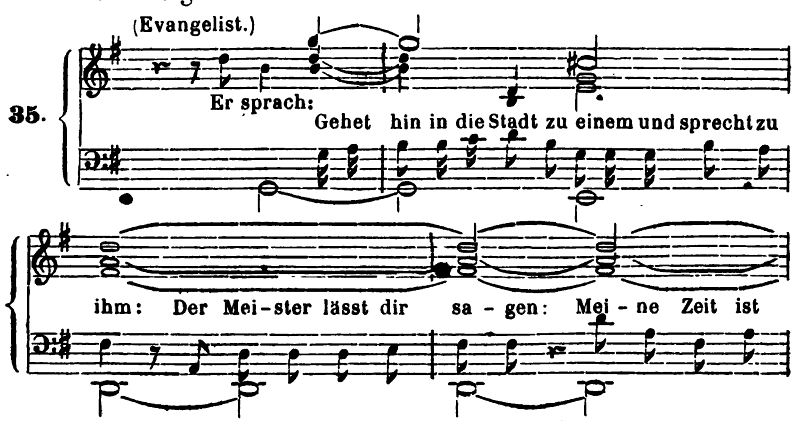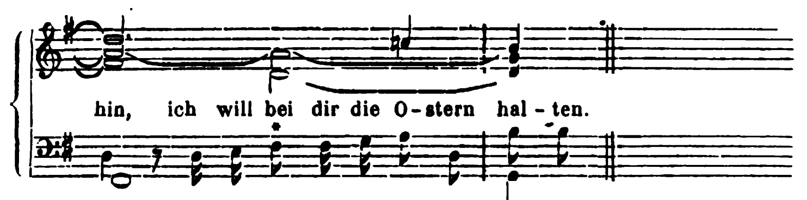


klingt das »ant« auf dem schlechten und das »wort« auf dem guten Takttheil widerhaarig, weil falsch akzentuirt. Man braucht die Worte nur natürlich auszusprechen, um sogleich zu empfinden, dass hier so hätte deklamirt werden müssen:



durch welchen Terzenschritt zugleich der frech gezwungene Vortritt des Judas energischer gemalt worden wäre, als die weicheren, vermittelnden Sekundenintervalle das vermögen.

In dem folgenden Satze





ist Deklamation und Ausdruck vortrefflich bis zu dem »bei« auf dem guten Taktheile; denn der Hauptakzent liegt nicht darauf, sondern auf »dir« als einer Ankündigung der Auszeichnung und Ehre für die Person, bei welcher Jesus die Ostern halten will.

Mit Recht wird J. S. Bach als hohes Muster auch für die Behandlung des Recitativs zum Studium empfohlen. Je grösser jedoch der Meister, desto sorgsamer müssen seine künstlerischen Thaten geprüft werden. Denn die Ehrfurcht vor seiner Autorität kann uns mögliche Schwächen desselben übersehen oder gar als nachahmenswerthe Vorzüge betrachten lassen.

Werth und Wirkung des einfachen Recitativs.

Das einfache Recitativ ist nicht ganz Rede und nicht ganz Musik; es ist ein Mittelding zwischen beiden, und man darf wohl fragen, welchen Werth für die Oper es hat. In Beziehung auf seine rein musikalische Wirkung ist er wenn nicht gleich Null doch jedenfalls sehr gering. Ein rein musikalisches Wohlgefallen wird der Hörer, wenn er unbefangen seine Meinung aussprechen will, nicht dabei empfinden. Indessen bietet es doch Vortheile, die vielleicht nur noch nicht recht erkannt und benutzt worden sind.

Der eine besteht darin, dass der Klang der Singstimme überhaupt angenehmer für das Ohr ist, als der Klang des blossen Sprechorgans. Man lasse ein Wort von dem besten Redeorgan aussprechen, und dasselbe Wort dann von einer guten Singstimme vortragen, so wird der Vorzug der letzteren vor der ersteren sich wohl offenbaren.
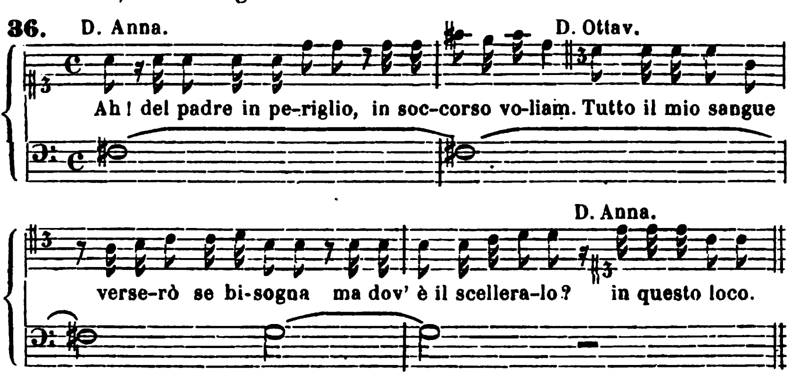
Auch der vor Allem namentlich in neuerer Zeit hervorgehobene Vorzug der gleichen Tonsprache in der durchgesungenen Oper ist nicht zu läugnen. Wir verwerfen die Dialogoper keineswegs, und werden auch ihre Berechtigung zum Fortbestehen späterhin darzuthun versuchen, wahr ist jedoch, dass der Eintritt der Rede nach einem Gesangstück zuweilen etwas Nüchternes, der Eintritt der Musik nach der Rede zuweilen etwas (relativ) Unnatürliches haben kann, was durch den durchgängig forterhaltenen Gesang vermieden wird.

Der dritte Vortheil ist der wichtigste — er liegt in dem Kontrast. Wenn das einfache Recitativ verbannt, und das obligate, mit dem ganzen Orchester, überall an dessen Stelle gesetzt wird, so ermüden Ohr und Geist des Zuhörers, Abspannung tritt früher oder später ein, und damit Abschwächung der Aufmerksamkeit. Man frage sich und
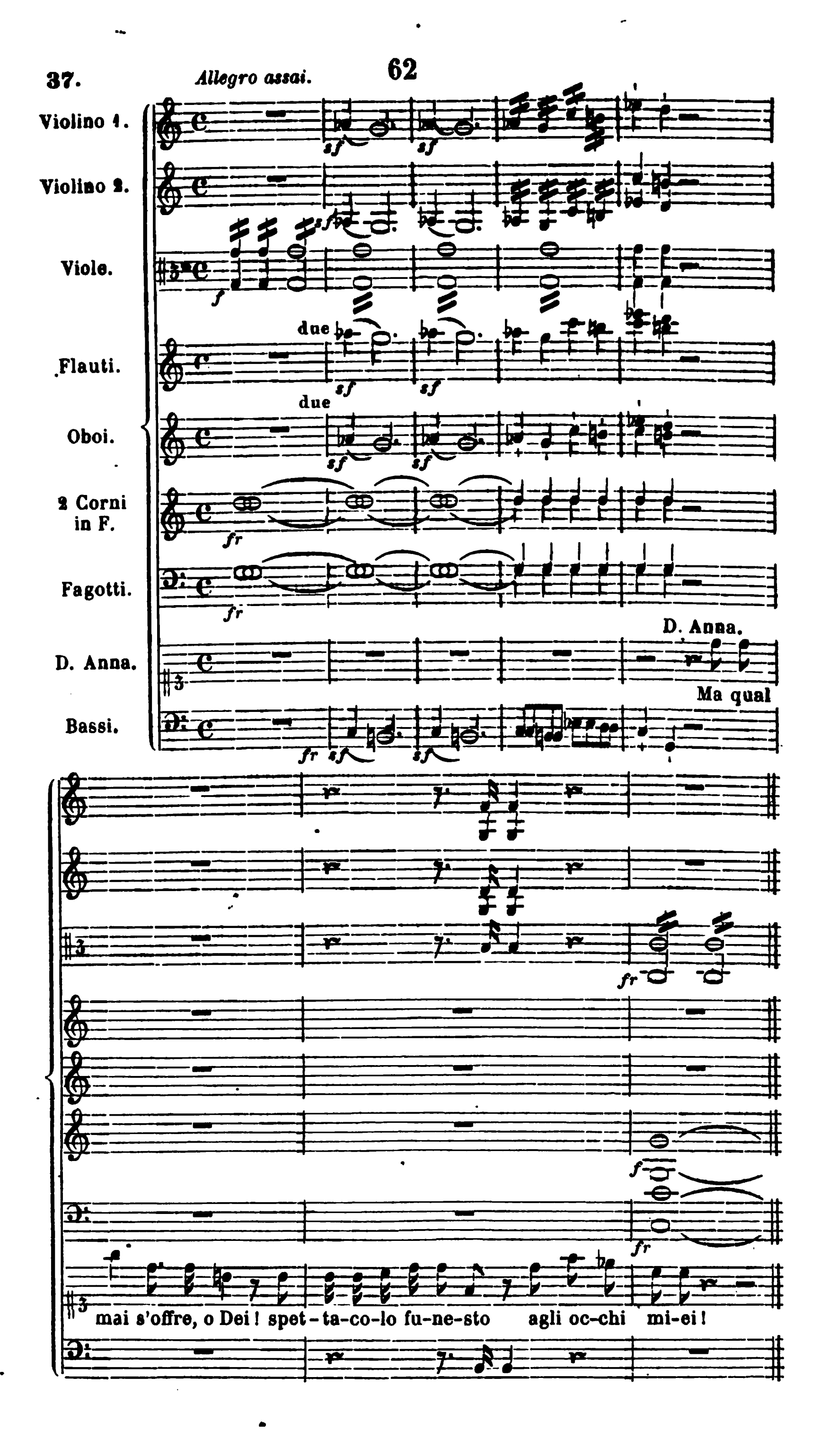
antworte offenherzig, ob man eine drei-, vier Stunden dauernde Oper, die nur feste Tonstücke und obligates Recitativ enthält, mit wahrem Genuss bis zu Ende zu hören vermag. Wie sehr aber die Wirkung eines leidenschaftlichen, dem ganzen Orchester zum Ausdruck anheimfallenden Affekts durch ein vorhergehendes, länger dauerndes einfaches Recitativ verstärkt werden kann, mag folgendes Beispiel zeigen. Nach der Tödtung des Commendatore folgt das Secco-Recitativ zwischen Don Juan und Leporello. Als beide abgegangen, eilt Donna Anna mit dem herbeigerufenen Ottavio und Diener auf den Schauplatz des Kampfes, und folgender Dialog beginnt:

D. An. Ah del padre in periglio,
In soccorso voliam.
D. Ott. Tutto il mio sangue,
Verserò, se bisogna,
Ma dov' è il scellerato?
D. An. In questo loco ...
Ma qual mai s'offre, o Dei!
Spettacolo funesto agli occhi miei! etc.

Der Anfang dieses Recitativs schliesst sich, gleichfalls secco behandelt, dem vorigen an:



Bis zu den letzten Worten wusste Donna Anna noch nicht was während ihrer Abwesenheit geschehen. Jetzt erblickt sie den Leichnam ihres Vaters, um den furchtbar erschütternden Eindruck dieses blutigen Anblicks auf die unglückliche Tochter zu schildern, lässt Mozart nun, im Vorspiel zu dem eintretenden begleiteten Recitativ, das ganze Orchester aufschaudern:


37.
Allegro assai.
Violino 1.
Violino 2.
Viole.
Flauti.
Oboi.
2 Corni in F.
Fagotti.
D. Anna.
Bassi.
due
sf
f
fr
D. Anna.
Ma qual mai s'offre, o Dei! spet-ta-co-lo fu-ne-sto agli oc-chi mi-ei!

Hier lehrt der Augenschein, welche Verstärkung des Ausdrucks der Kontrast des einfachen Recitativs gegen das begleitete bewirkt.

Ehe noch Donna Anna auftritt, hätte das Orchester ihr hastiges Nahen, ihre Unruhe, ihre böse Ahnung, in einem ausgeführteren Vorspiel schildern können. Dann aber wäre der plötzliche Ausbruch der furchtbaren Erschütterung, die Donna Anna's Gemüth bei dem Anblick des getödteten Vaters ergreifen musste, nicht zu der energischen Wirkung gekommen, weil das Ohr, an das starke Orchester gewöhnt, nicht mehr erschüttert werden konnte.

Neuere Behandlung des einfachen Recitativs.

Bis zu Mozart einschliesslich wurde das Secco auf die angegebene Weise behandelt.
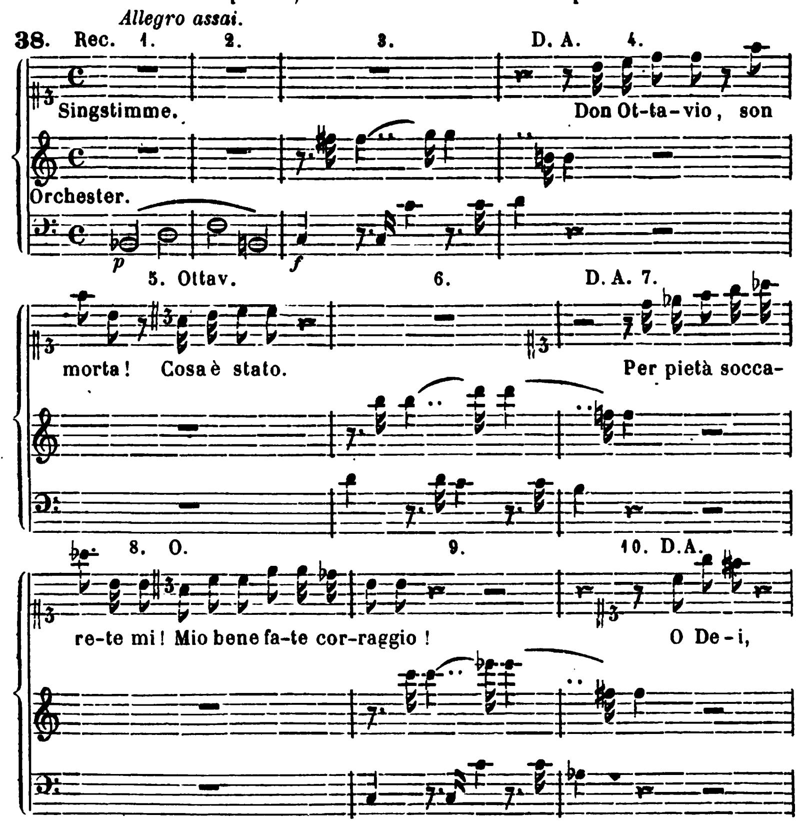
Wenn sich nun auch einige Vortheile desselben bemerken liessen, so werden sie doch durch einen grossen Nachtheil weit überwogen: die unerträgliche Monotonie der ewig gleichen, trocknen, reizlosen Klangfarbe, welche die begleitenden Bässe und Celli mit ihren gerissenen Akkordanschlägen unausbleiblich erzeugen. Aus diesem Grunde hat die neuere Zeit in der durchgesungenen Oper die durchaus obligaten Recitative eingeführt. Allein hier bestätigt sich die alte Wahrheit, dass in der Kunst wie im Leben überhaupt die Extreme kein Heil gewähren. Denn wie im Secco die Trockenheit und Gleichförmigkeit der Klangfarbe den Hörer auf die Länge ermüdet, so bringt im Obligato die Ueberfülle und unausgesetzte, verschwenderisch ausgestreute Farbenpracht der neuern Instrumentation fast dieselbe Wirkung hervor. Auch geht dadurch, dass das Ohr von Anfang bis zu Ende mit den vollen Orchesterklängen gefüllt wird, der Kontrast gegen die abgeschlossenen Formen verloren, die nun nicht mehr gehörig hervortreten können. Hierin verfuhren die Franzosen von Haus aus zweckmässiger. Sie setzten ihre einfachen Recitative mit Streichquartett, das mannichfaltigere Klangmischungen und Farbennüancen bringt, ohne den Kontrast gegen die grösseren Singstücke zu beseitigen.
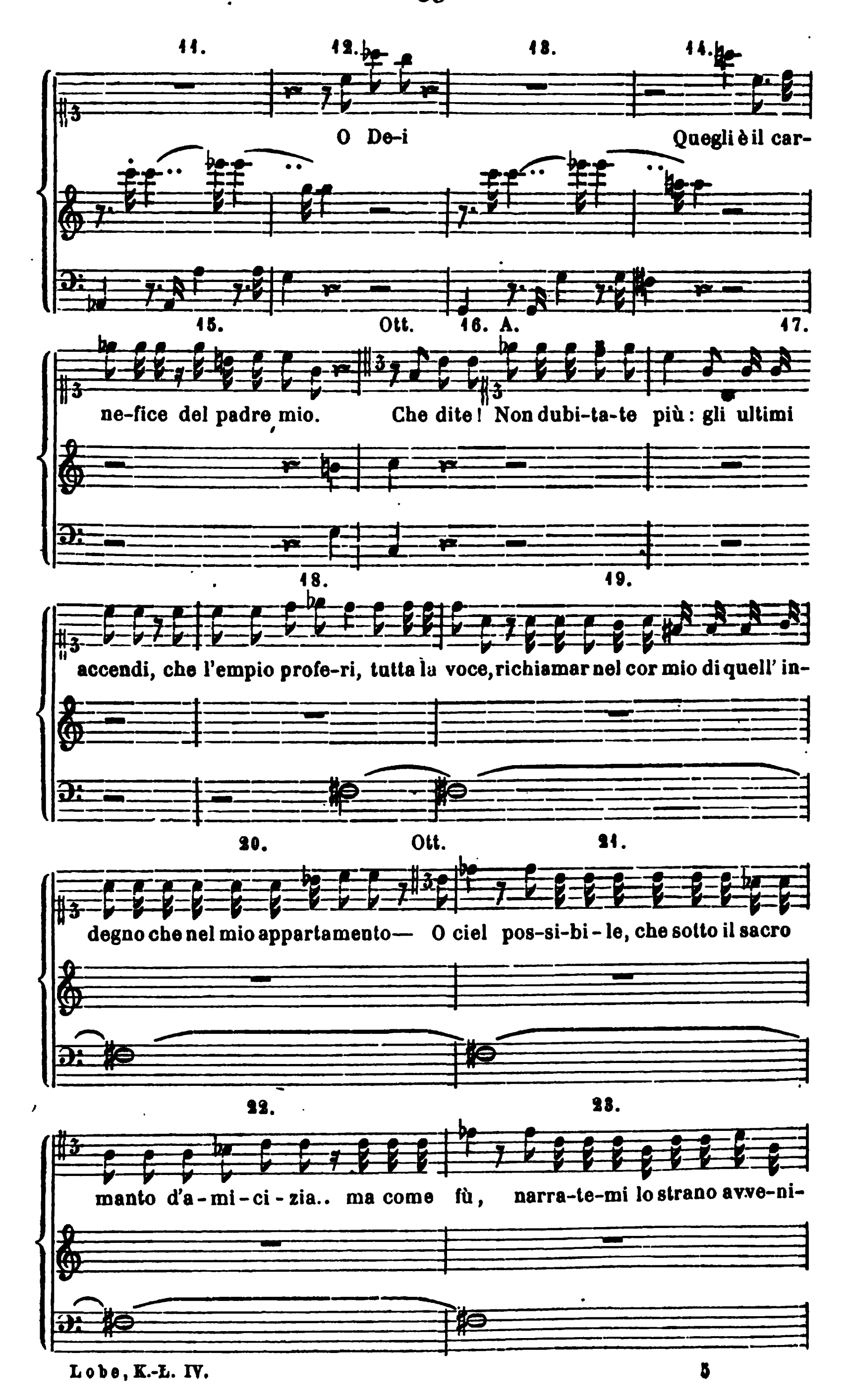
Wie es jedoch in einer ausgebildeten Kunstpraxis selten ein Genre gibt, das als gänzlich abgelebt bei Seite geworfen werden müsste, das nicht vielmehr bei schicklicher Gelegenheit, zu einer besonderen Wirkungsabsicht, gute, ja vortreffliche Dienste leisten könnte, so wären vielleicht auch beide Behandlungsweisen des einfachen Recitativs, die alte und die neuere, zuweilen abwechselnd mit Erfolg zu benutzen: die relativ unbedeutendsten Textstellen würden mit Bässen und Cellis gesetzt; bei wärmeren Stellen träte das Streichquartett ein; die starken Affekte fielen dem obligaten Recitativ anheim. Hierdurch blieben einzelne Machteffekte erhöhter Leidenschaft möglich, wie Beispiel 37 zeigt, die auf anderen Wegen kaum so herzerschütternd hervorzubringen sein möchten.
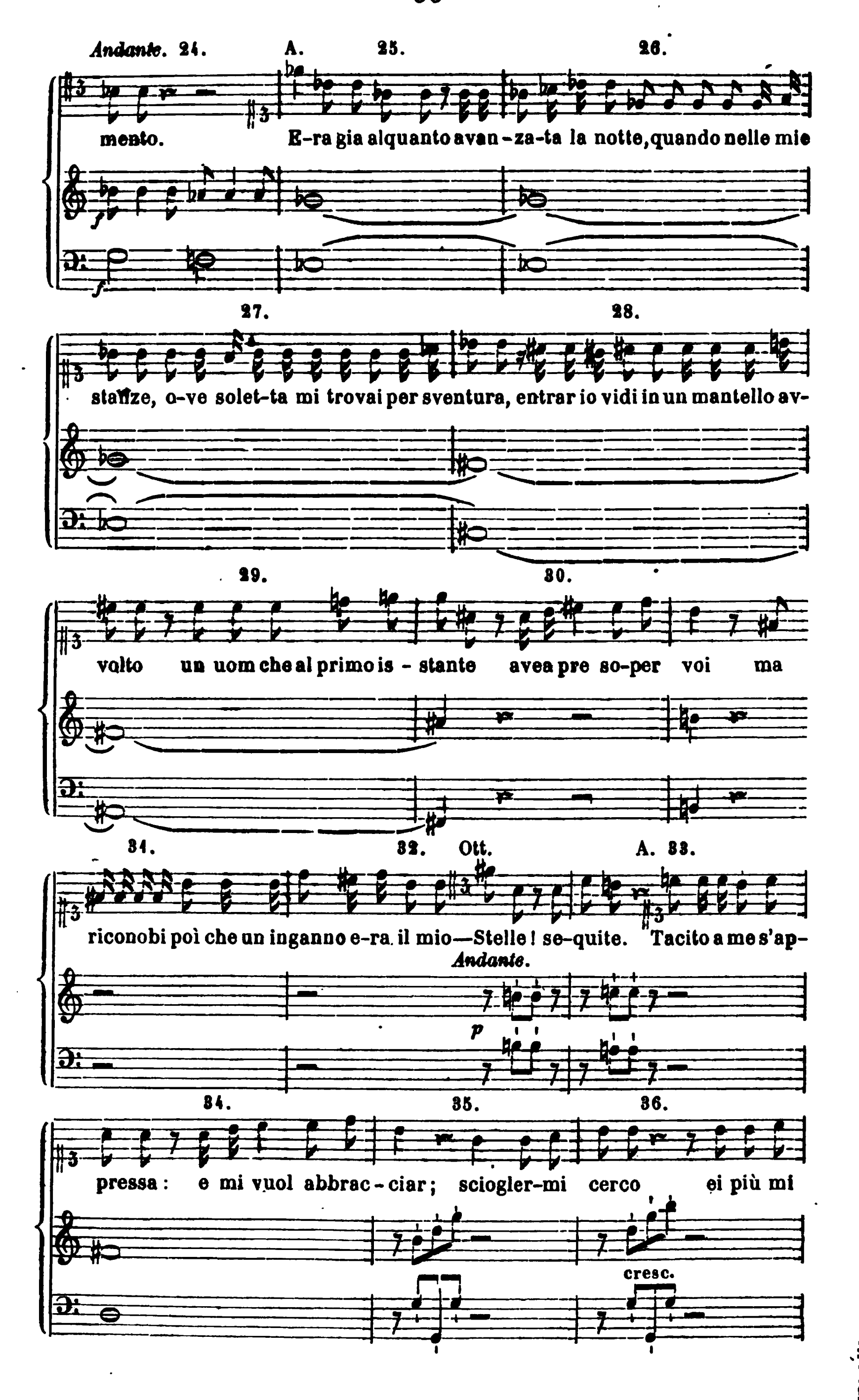
Das begleitete Recitativ (recitativo accompagnato, oder obligato).

Aus den Betrachtungen über das einfache Recitativ ergeben sich Wesen und Mittel des obligaten. Es tritt da ein, wo die Erregungen leidenschaftlicher werden, mannichfaltige, oft einander widerstreitende Affekte das Gemüth durchwogen, die aber zu einer einheitlichen Empfindung und bestimmt abgeschlossenen Form noch nicht gelangen können. Ausserdem fällt bei solchen Recitativen die Beschränkung der Singstimme auf ihre blos mittlere Tonregion natürlich weg. Hier wird, wo es nöthig ist, der ganze Umfang der Singstimme benutzt, möglicherweise von der relativ äussersten Tiefe bis zur äussersten Höhe, und in weitesten Intervallen, wodurch die energischsten Ausdrucksweisen zu ermöglichen sind.
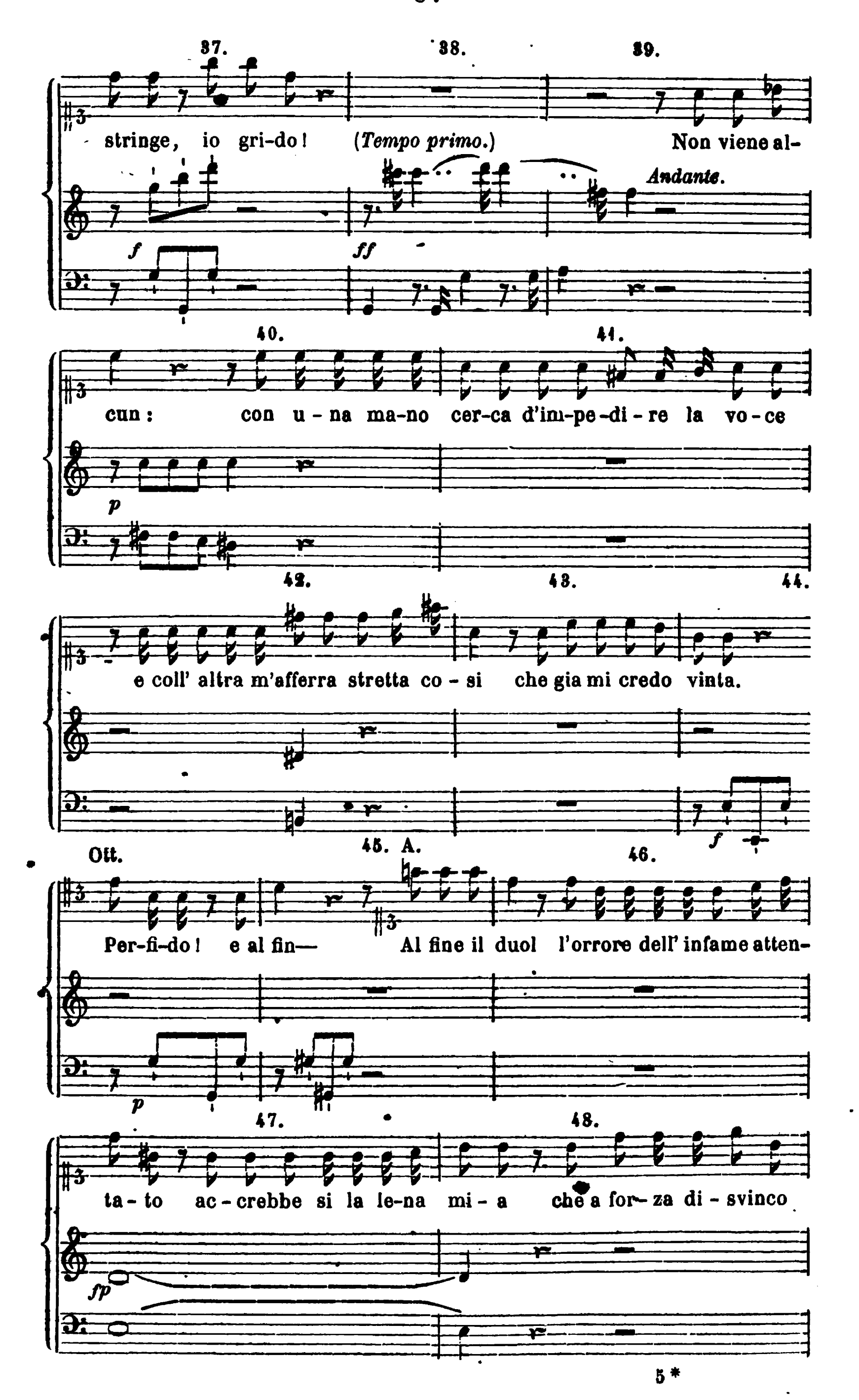
Wir wollen gleich eines der allervorzüglichsten und ausdrucksvollsten Beispiele vor Augen stellen, das obligate Recitativ zwischen Donna Anna und Ottavio in der 13. Scene des ersten Aktes von Don Juan, und hernach die nöthigen Erläuterungen dazu folgen lassen. Um den Raum zu sparen, setzen wir nur die Hauptstimmen her.
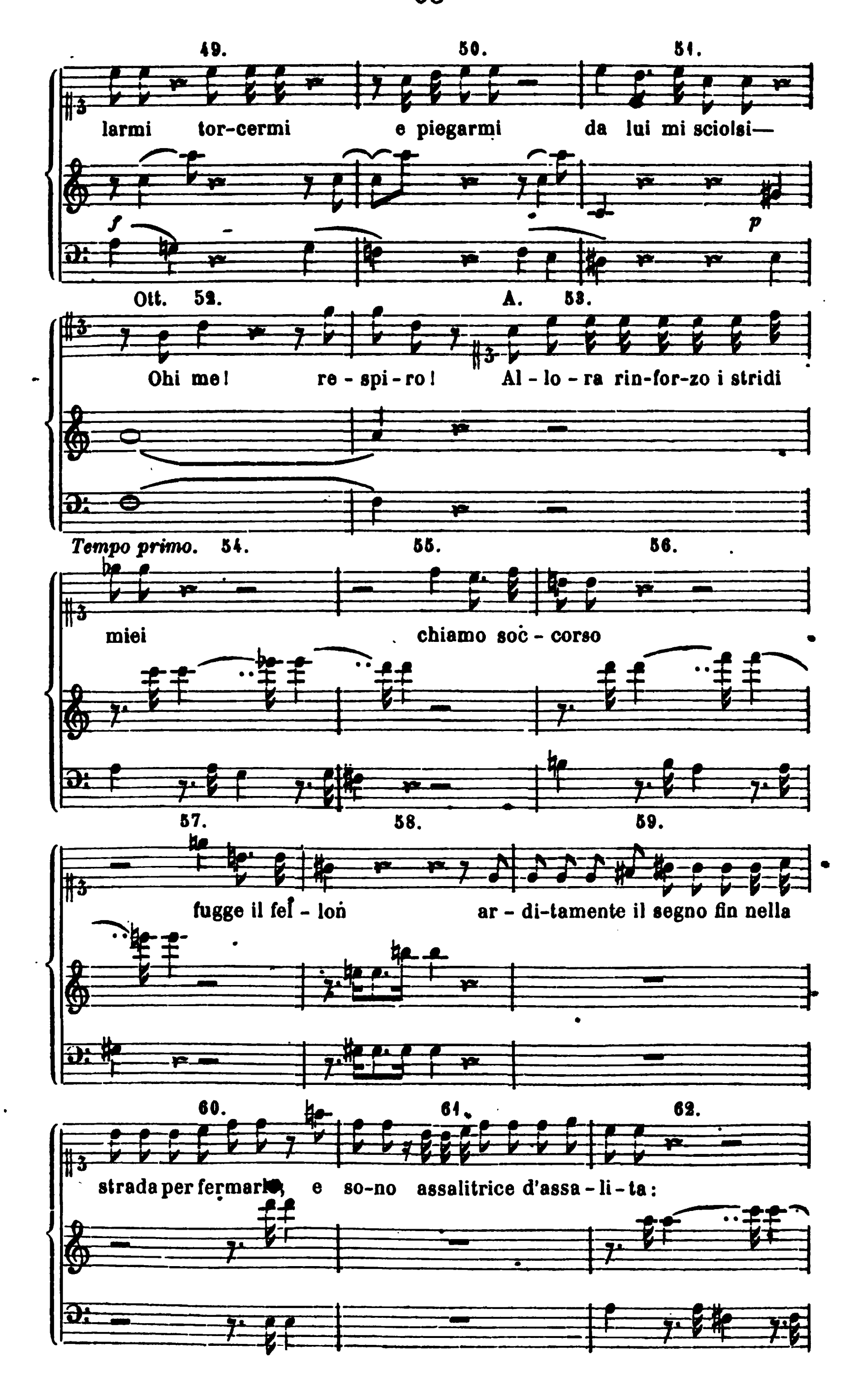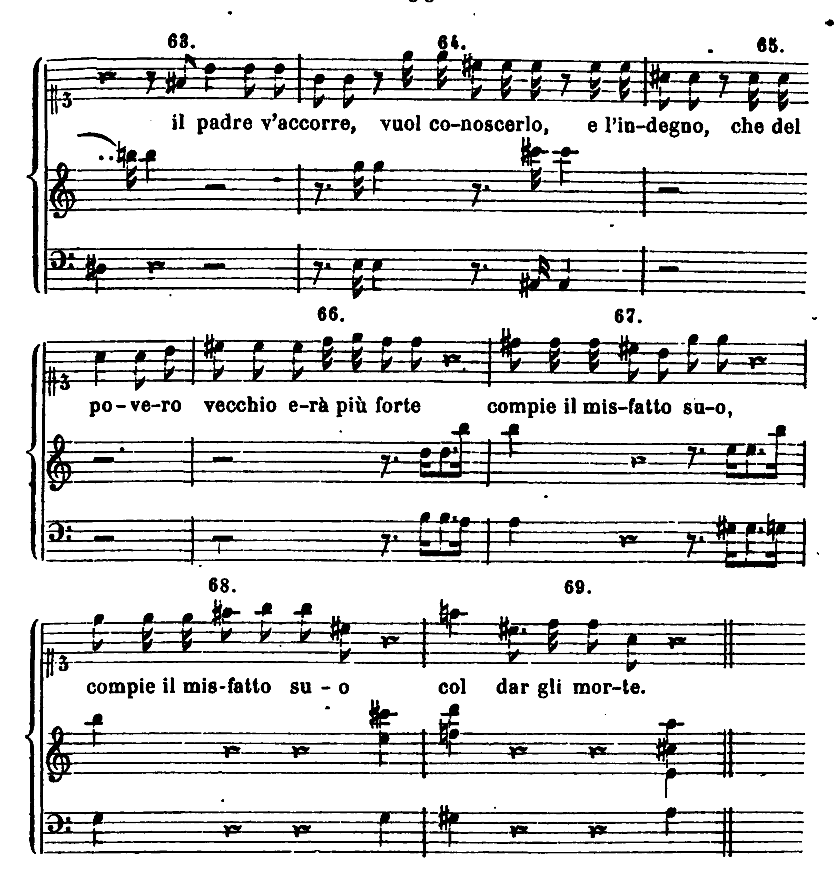



11.
12.
13.
14.
O De-i
Quegli è il car-
15.
Ott.
16. A.
17.
ne-fice del padre mio.
Che dite! Non dubi-ta-te più: gli ultimi
18.
19.
accendi, che l'empio profe-ri, tutta la voce, richiamar nel cor mio di quell' in-
20.
Ott.
21.
degno che nel mio appartamento— O ciel pos-si-bi-le, che sotto il sacro
22.
23.
manto d'a-mi-ci-zia.. ma come fù, narra-te-mi lo strano avve-ni-



Andante. 24.
A.
25.
26.
mento.
E-ra gia alquanto avan-za-ta la notte, quando nelle mie
27.
28.
stanze, o-ve solet-ta mi trovai per sventura, entrar io vidi in un mantello av-
29.
30.
volto un uom che al primo is - stante avea pre so-per voi ma
31.
32.
Ott.
A. 33.
riconobi poì che un inganno e-ra. il mio—Stelle! se-quite. Tacito a me s'ap-
Andante.
p
34.
35.
36.
pressa: e mi vuol abbrac-ciar; sciogler-mi cerco ei più mi
cresc.


37.
38.
39.
stringe, io gri-do!
(Tempo primo.)
Non viene al-
Andante.
f
ff
40.
41.
cun: con u-na ma-no cer-ca d'im-pe-di-re la vo-ce
p
42.
43.
44.
e coll' altra m'afferra stretta co-sì che già mi credo vinta.
f
Ott.
45. A.
46.
Per-fi-do! e al fin—
Al fine il duol l'orrore dell' infame atten-
p
47.
48.
ta-to ac-crebbe sì la le-na mi-a che a for-za di-svinco
fp


49.
50.
51.
larmi tor-cermi e piegarmi da lui mi sciolsi—
Ott. 52.
A. 53.
Ohi me! re - spi - ro! Al - lo - ra rin-for-zo i stridi
Tempo primo. 54.
55.
56.
miei chiamo soc - corso
57.
58.
59.
fugge il fel - lon ar - di-tamente il segno fin nella
60.
61.
62.
strada per fermarlo, e so-no assalitrice d'assa - li - ta:



Erläuterungen. Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

Den ersten Unterschied gegen das einfache Recitativ bilden Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Sie sind in bestimmtem Tempo gehalten, um die Affekte entschieden anzukündigen. Der Gesang hingegen bleibt rhythmisch und modulatorisch frei wie im einfachen Recitativ.

Anm. Das vorstehende Recitativ hat kein Nachspiel. Es kommt überhaupt bei Mozart höchst selten vor, im ganzen Don Juan z. B. kein einziges; diess ist in den meisten Fällen ganz zweckmässig, indem dadurch der Eintritt der bestimmten Musikform (einer Arie, eines Duetts u. s. w.) deutlicher markirt und gegen das vorhergegangene Recitativ schärfer kontrastirt wird.

Auch entsteht, wenn auf das Nachspiel des Recitativs ein Vorspiel zum Tonstück folgt, wie das nicht selten geschieht, eine zu lange Pause für den Sänger, die mit stummem Spiel auszufüllen nicht immer durch die Situation motivirt ist, und Darsteller wie Zuschauer dann gleich peinlich berühren muss.

Der Grund des Uebergangs aus dem unmittelbar vorhergehenden einfachen Recitativ in das obligate ist bei vorstehendem Beispiel

derselbe, der bei dem vorigen Beispiel (37) angegeben wurde. Wie dort Donna Anna's Gemüth durch den plötzlichen Anblick des getödteten Vaters, geräth es hier, bei den letzten Worten des abgehenden Don Juan, durch die überraschende Entdeckung, dass der scheinbare Freund der schändliche Verräther sei, der sie überfallen und den Vater ermordet hat, aus der ruhig schwermüthigen Stimmung plötzlich wieder in die furchtbarste Aufregung. Als wenn eine dunkle Wolke (Takt 1 und 2) vor D. Anna's Geiste verschwände, des Blitzes blendendes Licht ihr plötzlich die Wirklichkeit zeigte und dem inneren schrecklichen Aufschrei vorauseilte (T. 3 und 4), ehe sie noch Sprache zum äusseren Ausdruck gewänne, so malt das Vorspiel die neue Vorstellung und die als Folge davon neue gewaltige Aufregung.

Der eintretende Affekt erhält sich entweder einige Momente hindurch, oder er wird von einem anderen verdrängt. Dem gemäss hat das Zwischenspiel zweierlei Aufgaben. Im ersten Fall wird es am zweckmässigsten thematisch behandelt, durch strengere oder freiere Wiederholung. Dieser Art sind die Zwischenspiele Takt 6 und 7, 9 und 10, 11 und 12, 13 und 14. Den Abschluss dieser Gefühlsgruppe führen die Worte herbei: »Quegli è il carnefice del padre mio.«
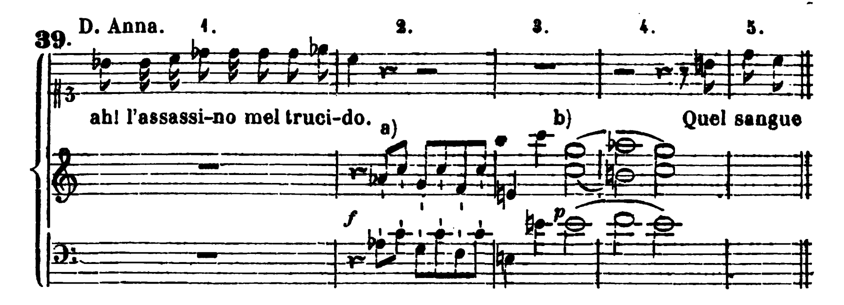
Jetzt gibt D. Anna die Gründe an, warum sie D. J. für den Verbrecher hält, von den Worten Ottavio's: »Che dite?« bis zu den Worten Donna Anna's: »Che nel mio appartamento . . .« Die Erregung legt sich etwas; dem gemäss geht Mozart fast ganz zum einfachen Recitativ zurück (Takt 16 — 23), bis zu den Worten Ottavio's: »narratemi lo strano avvenimento.«

Donna Anna soll ihn bekannt machen mit dem, was zwischen ihr und D. Juan vorgegangen. Es tritt die Erzählung ein. In Donna Anna's Erinnerung ziehen alle Momente jenes verhängnissvollen Abends wieder vorüber. Diess ist ein Vorstellungs- und Empfindungskreis, welcher in ihrer Seele erscheint, bedeutender und gewichtiger als der vorhergegangene, der auch eine gewichtigere Darstellung des Orchesters und ein neues Zwischenspiel verlangt (T. 28). Donna Anna beginnt mit der Schilderung der ruhigen Situation und Stimmung, als sie sich am Abend allein in ihrem Zimmer befand. Diess drückt der eine fortgehaltene Akkord im Streichquartett aus. Das Bewusstsein dessen jedoch, was weiter folgte, liegt dabei gleichsam schon ahnungsschwer und drückend in ihrer Seele, und dieses so wie die Dunkelheit ist durch die düstre und schwere Tonart Es moll treffend analogisirt.

Im Verlauf der Erzählung werden die Momente gefährlicher, die Vorstellungen lebendiger; in Folge davon steigt die Empfindung zuweilen bis zur Stärke der früher wirklich gehabten. In diesen Fällen tritt jedesmal die analoge Hauptfigur des Vorspiels wieder

ein, so bei den Worten: »io grido!« (T. 38—39), ferner nach den Worten: »allora rinforzo i stridi miei« (T. 54—55), »chiamo soccorso« (T. 56—57), »e sono assalitrice d'assalita« (T. 62—63).

Eine weitere Aufgabe des Zwischenspiels besteht zuweilen auch darin, den Uebergang von einem Affekt zum andern zu vermitteln, indem der Anfang die eben gehabte Empfindung noch nachklingen lässt, die Fortsetzung den folgenden Affekt voraus verkündet. Ein herrliches Beispiel liefert die Stelle aus dem ersten obligaten Recitativ zwischen Donna Anna und Don Ottavio an der Leiche des Commendatore:



Der zweite Takt und die erste Hälfte des dritten drücken noch die Erschütterung und den Abscheu über den Mörder aus a); dann aber fällt Anna's Blick wieder auf den getödteten Vater, und der tiefste Schmerz durchklagt ihre Seele; »Quel sangue«! Diese ganz verschiedene Empfindung malt die zweite Hälfte des dritten Taktes und der vierte unter b).

Es ergibt sich hieraus, dass das Zwischenspiel nicht etwa nur eingeführt ist, um dem Sänger Zeit zum Athemholen zu verschaffen, dass es auch auf gutem psychologischen Grunde ruht. Der Mensch kann in erregten Zuständen mit seinen Gedanken und Empfindungen beschäftigt sein, ohne sie mit Worten auszusprechen. Das innere Leben ruht dann nicht, doch längere oder kürzere Zeit der Mund.

Was aber äussere und innere Umstände der Rede — und als Nachahmung derselben dem Gesang, auferlegen, momentweise Unterbrechungen und Pausen in der äusseren Kundgebung des Seelenlebens, dem ist die Sprache der Töne, in der Form der reinen Instrumentalmusik, nicht unterworfen. Sie braucht keine Pausen zu machen, wenn die Rede sie macht. Sie bleibt die ungehinderte und ununterbrochene Dolmetscherin der inneren Regungen, und wenn die Sprache die Schilderung derselben momentweise verlässt, so setzt die Musik diese Schilderung allein fort. Diese Fähigkeit ist es, welche auch die Zwischenspiele in dem obligaten Recitativ hervorruft

und neben der äusseren Rücksichtnahme auf das Bedürfniss des Sängers auch psychologisch rechtfertigt.

Das Nachspiel.

Das Nachspiel, wo es für nöthig gehalten wird, hat ganz denselben Zweck wie das Zwischenspiel, und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Angemessenheit der Vor- und Zwischenspiele.

Wenn wir das Vorspiel und die Zwischenspiele des vorstehenden Recitativs hinsichtlich ihrer längeren und kürzeren Dauer, ihrer stärkeren und schwächeren Instrumentation, ihres bedeutenderen oder spärlicheren Figurenmaterials untersuchen, so wird sich die Angemessenheit der Mozart'schen Behandlungsweise zu den verschiedenen Affekten gar lehrreich offenbaren. Von der bedeutendsten Zeichnung und energischsten Kolorirung in Takt 1 bis 14 — weiterhin T. 38, 39, ferner T. 54 bis 57, erscheinen sie kürzer aber noch bedeutend ausmalend Takt 49, 50; geringer in Zeichnung und Kolorit T. 32 — 33, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 58, 60, 64, 66, 67, bis zu Zwischenschlägen von zwei Vierteln, Takt 15 — 16, 68 — 69, endlich nur zu dem Anschlag eines Viertels, Takt 31, Takt 42.

Die Begleitung.

Hinsichtlich der unmittelbaren Begleitung des Gesanges ist vor allem auf die weise Mässigung derselben in den Mozart'schen obligaten Recitativen aufmerksam zu machen und auf die dadurch überall erzielte angenehme Wirkung auf den Sinn des Ohrs wie auf Gemüth und Gefühl des Hörers.

Als Hauptmaxime Mozart's dafür kann man aussprechen: der Gesang tritt vorherrschend ohne Begleitung auf. Die Vortheile dieser Behandlungsweise sind mehrfach. Zuerst kann sich dabei der Reiz der Singstimme in seiner ganzen möglichen Schönheit entfalten.

Sodann wirkt der Wechsel zwischen reinem Gesang und reinem Orchester an sich schon sehr angenehm durch die Klarheit, mit welcher die Singstimme allein sich von den zusammengesetzteren und darum schon trüberen Instrumentalbildern unterscheidet. Der Eindruck dieses kontrastirenden Wechselspiels auf das Ohr ist ähnlich dem, welcher für das Auge entsteht, wenn zwischen getheilten Wolken der helle Sonnenstrahl hervorglänzt.

Wo aber zu dem Gesang das Akkompagnement tritt, geschieht es in den Mozart'schen Recitativen fast überall in der einfachsten Weise, vom Streichquartett gewöhnlich allein, und zwar vornehmlich in zweierlei Weisen, erstens: als blosse Akkordangabe, ein Viertel meist, wie in Takt 31 — 42; zweitens in aushaltenden Akkorden (Takt 25, 26, 27, 28, 29, — ferner in Takt 34 — 47 — 52). Auch

hierüber muss dem Lernenden die Untersuchung der Ausdrucksnüancen überlassen bleiben. Nur auf den ausgehaltenen Takt 52 wollen wir hinweisen, als einen vorzüglich gelungenen Ausdruck: Ottavio ist durch die Erzählung D. Anna's auf's Höchste erregt und gespannt; er befürchtete das Schrecklichste zu hören. Als er nun die Rettung D. Anna's vernimmt mit den Worten: »da lui mi sciolsi«, tritt die Beruhigung ein, was durch den Trugschluss $\overset{7}{e}$ f — und den ausgehaltenen ruhigen F dur-Dreiklang, auf welchem er, von der Angst befreit, die Worte aufathmet »Ohi me! respiro!« trefflich ausgedrückt ist. Das dritte Mittel, Tremolo der Streichinstrumente, wird jedem, der Recitativopern gehört hat, nur zu bekannt sein. Es ist als unmittelbares Analogon des Erzitterns freilich das unverkennbarste; Zorn, Angst, überhaupt jeder Affekt, der ein Erzittern der Nerven bewirkt, führt auf die Anwendung des Tremolo; es ist desshalb aber auch von allen Opernkomponisten so oft gebraucht worden, selbst wo es nicht grade nothwendig von dem Affekt bedingt war, dass es als eine ganz abgenutzte Stereotype erscheint, und fast gar keine Wirkung mehr hervorbringt. Dennoch bleibt es ein vortreffliches Ausdrucksmittel, und kann auch heute noch wirken, wenn es *selten* angewendet wird, und nur in Momenten der höchsten Leidenschaft, schauerlicher Situationen u. s. w.

Das figurirte, taktmässig begleitete Recitativ.

Es kann nicht ausbleiben, dass die Begleitung bei der Ausmalung bedeutender Affekte auch auf ein reicheres Figurenwesen in den Orchesterstimmen geführt wird, auf Instrumentalsätze zu dem Gesang, die sich von den Sätzen in den bestimmten Formen der Arie, des Duetts u. s. w. durch nichts unterscheiden, als die ungebundenere Modulation, und den recitativartigen Gesang dazu. Solche Stellen müssen natürlich für das Orchester in bestimmtem Takt und Tempo gesetzt sein, während der Sänger seine recitativartige Deklamation immer noch mit einer Art freier Bewegung dazu eintheilt.

Die freieste Gestaltung dieser Art möchte die folgende aus Idomeneo sein, wo das Tempo vom Komponisten nicht angegeben ist, sondern dem Dirigenten und Sänger zu bestimmen überlassen bleibt.

40. Flauti.

Oboi.

Fagotti. etc.

Violino 1.

Violino 2.
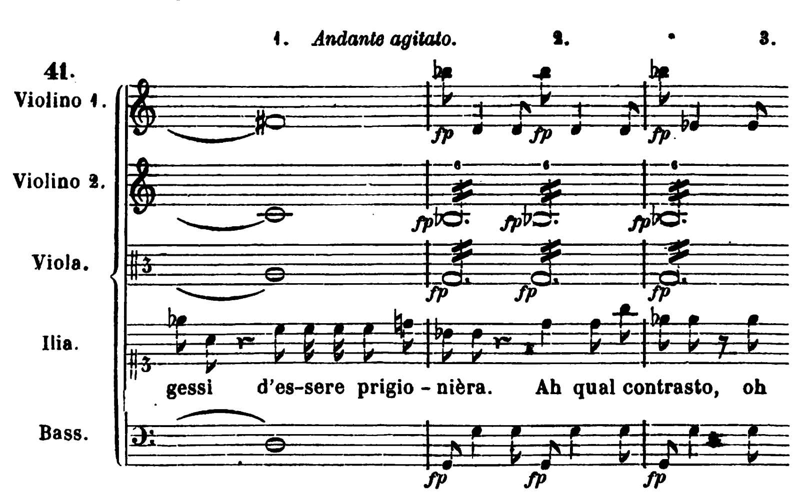
Viola. etc.
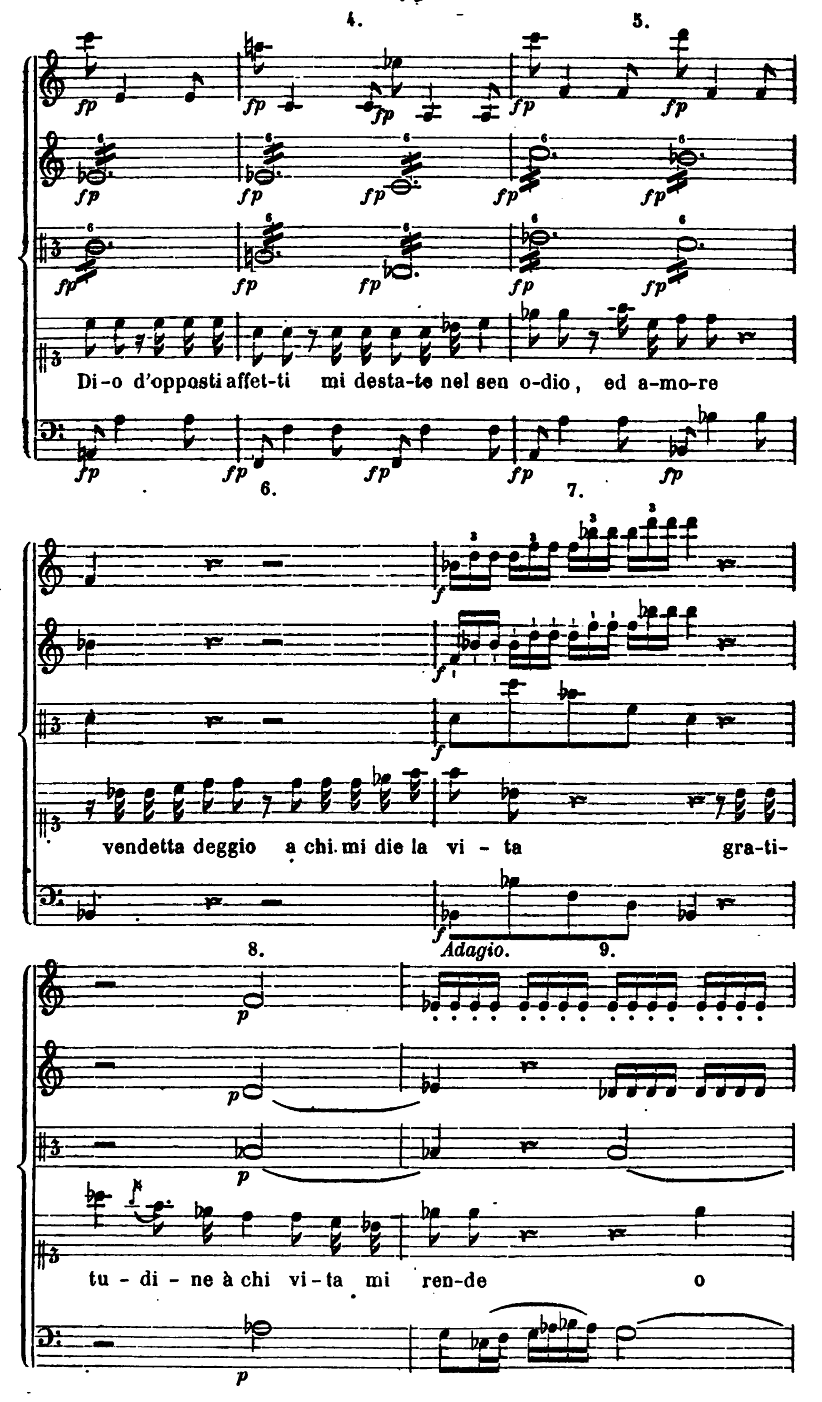
Idamante.
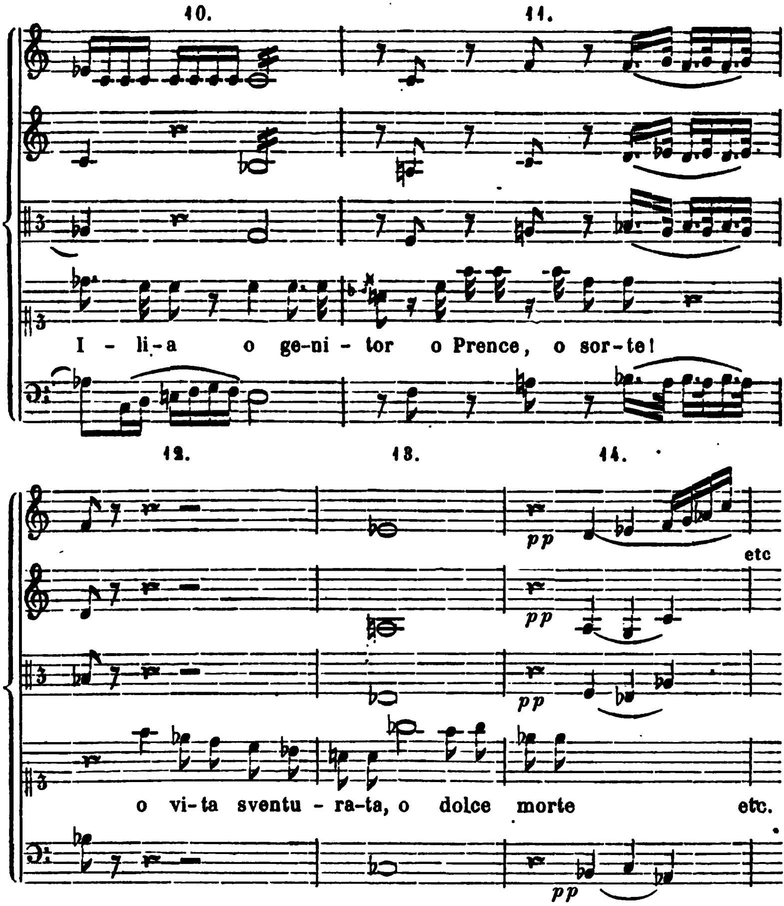
Ah qual ge-li-do or m'ingombra i sensi io vedo ap-

Bassi.

Bestimmtere Taktmässigkeit mit bestimmtem Tempo zugleich enthält das folgende Recitativ aus Idomeneo.




4.
5.
fp
Di-o d'opposti affet-ti mi desta-te nel sen o-dio, ed a-mo-re
6.
7.
f
vendetta deggio a chi mi die la vi - ta gra-ti-
8.
Adagio.
9.
p
tu - di - ne à chi vi-ta mi ren-de o



Hier tritt bestimmter Takt und Tempo, Andante agitato, in Takt 2 bis mit 5 ein, sodann Adagio in Takt 9 — 10 — 11. Der Sänger behält aber im Vortrag der recitativischen Notirung immer noch einige Freiheit. Nur ein Theil des Recitativs steht hier, aber es zeigt schon eine grosse Mannichfaltigkeit in den Ausdrucksmitteln des recitativo obligato. Frei mit ausgehaltenen Tönen begleitet sind Takt 1, 8 zweite Hälfte, und 13 behandelt. Ohne Akkompagnement tritt der Gesang hervor in Takt 6, in der ersten Hälfte, und in Takt 12. Ein Zwischenspiel erscheint im 7. Takte; die taktmässigen Stellen sind oben angegeben.

Man sieht hieraus, welche Vortheile das begleitete Recitativ für alle Theile einer durchkomponirten Oper bietet, deren Text noch keine einheitliche Stimmung bietet und sich noch zu keiner bestimmten Musikform eignet. Die Affekte in dem vorstehenden Recitativ wechseln

oft und schnell, aber jede Regung, jede Modifikation derselben findet in dieser freien Form ihren Ausdruck. Wollte man solche Textstellen zu einer Arie verwenden, so würde eine ganz zerrissene Form, oder vielmehr gar keine Form im Sinn fester Musikstücke entstehen. Als Recitativ, das sich immer noch als Nachahmung freier Deklamation ankündigt, wirkt diese Formlosigkeit nicht störend auf unser Auffassungsvermögen, sondern im Gegentheil sehr angenehm. Denn hier erwarten und fordern wir keinen streng organischen Bau, dessen auf einander bezüglichen Theile wir verfolgen und zu einem Ganzen zusammenfassen wollen, sondern wir merken nur auf die Folge der mannichfaltigen einzelnen Regungen, und wenn wir überall den wahren Ausdruck einer jeden erkennen und nachfühlen müssen, so sind wir damit von diesen Stellen der Oper vollkommen befriedigt, und um so mehr, je strenger es sich in seinem freieren Gebiete hält, weil dann der Kontrast mit der später eintretenden bestimmteren Gestalt des Musikstückes angenehmer wirkt. Es ist darum auch nicht zu rathen, das Recitativ mit zu viel takt- und tempomässigen Sätzen zu versehen, denn wenn sie vorherrschend darin erscheinen, so nähert es sich der bestimmteren Musikform, der Unterschied zwischen beiden macht sich nicht mehr so entschieden bemerkbar, der Kontrast wird unbedeutender, und indem sie sich beide ihrem Wesen nähern und ähnlicher werden, schwächen sie gegenseitig ihre Wirkung.

Recitativ-Gruppen.

Obgleich aber das obligate Recitativ ausser den taktmässigen Stellen und Vor- und Zwischenspielen sich an einen bestimmten Satz- und Periodenbau nicht bindet, eine nach bestimmten Gesetzen gebildete organische Gestalt also nicht hat, ist es doch wenigstens in grösserer Ausdehnung nicht ganz ohne gewisse Abtheilungen, welche sich als Gruppen darstellen und auffassen lassen. Gehen wir, um das zu erkennen, noch einmal betrachtend auf das recitativo obligato zwischen D. Anna und D. Ottavio (Beisp. 38) zurück.

Wir bemerken dort, dass sich Worte und Musik von Takt 1 bis 15 in einem gewissen Kreis verwandter Vorstellungen und Gefühle halten, der mit dem Tonschluss im sechzehnten Takte sich abschliesst. Es ist im Ganzen die erste Gemüthserschütterung darin geschildert, welche D. Anna bei der Entdeckung empfindet, dass D. Juan der Mörder ihres Vaters ist. Eine zweite Gruppe stellt sich dar von Takt 16 bis mit 23. Sie enthält die Angabe der Beweise D. Anna's, die Verwunderung und Zweifel Ottavio's. Die dritte Gruppe lässt sich erkennen von Takt 24 bis mit 37. Sie enthält einen Theil der näheren Erzählung des schrecklichen Vorgangs an jenem verhängnissvollen Abend. Diese Erzählung wird mit den drohenderen Momenten derselben immer lebhafter, der entflammten Einbildungskraft Donna

Anna's mit der steigenden Gefahr immer gegenwärtiger und steigert sich in den Takten 35, 36, 37 zu einer solchen Mächtigkeit, dass der erste Schreckensruf aus der ersten Gruppe wie die volle Wirklichkeit hereinbricht, in Takt 38—39, was den Anfang einer neuen, der vierten Gruppe gibt. An diese von Takt 38 bis mit Takt 52 dauernde Partie, welche die Erzählung und in den zwei letzten Takten derselben durch den beruhigten Ausruf D. Ottavio's die Gruppe beendet, schliesst sich dann die letzte, fünfte, von Takt 53 bis mit 69 an, worin die Ursache ihres Unglücks ihr wieder erwacht; und da hiermit das Geheimniss, das sie ihrem Geliebten gegenüber belastete, aus der Seele geworfen ist, so nimmt nun nur eine Leidenschaft, die Rache, davon Besitz. Hiermit ist die psychologische Nothwendigkeit zu einer Arie erschienen, in welcher bestimmten und einheitlichen musikalischen Form die durch das Recitativ nach und nach entzündete Flamme mit voller Gewalt auflodern und fortdauern muss, bis sie sich ausgetobt und verzehrt hat.

Erfindung der Recitative.

Ich muss immer wiederholen, dass, wie bei jeder menschlichen Thätigkeit, auch bei des Künstlers Arbeiten sehr viel auf eine gute Methode (zweckmässiger Anfang und Folge der einzelnen Prozeduren) ankommt. Wie hätte Mozart ohne besonders sichere Methode bei seinem kurzen Erdenlauf eine solche an's Wunderbare grenzende Menge der schönsten und grossentheils umfangreichsten Werke schaffen können? Nicht nur wurde ihm das Schaffen dadurch leichter, diese Leichtigkeit erhielt, ja steigerte auch seine Lust am Arbeiten. Denn je unsicherer man über die Art ist, wie ein Gegenstand angegriffen und behandelt sein soll, desto mehr fürchtet man sich vor dem in Angriff nehmen desselben. Das ist der Grund, warum unmethodische Geister vor lauter Unentschlossenheit gar nicht zum Anfangen kommen; haben sie sich aber dazu gezwungen, so macht die unsichere oder unzweckmässige Methode sie bald wieder verdriesslich, sie werden nach kurzer Arbeit schon matt, setzen sie aus, oft für immer. Daher so manche Künstler mehr unvollendete als fertige Werke hinterlassen.

Der angehende Opernkomponist wird es daher sicher nicht bereuen, wenn er das Verfahren Mozart's bei seinen verschiedenen Werken im Ganzen wie im Einzelnen nachahmt.

Die Methode unseres Meisters bestand hinsichtlich der Recitative nach Aeusserungen in seinen Briefen, und wie sie aus seinen Manuskripten zu abstrahiren ist in Folgendem:

Zuerst liess er alle Recitative bei Seite, und komponirte nur die ordentlichen Musikstücke die ganze Oper hindurch. Diese Arbeitsmethode bringt mehrere Vortheile. Erstens nehmen die festen For-

men der Oper jedenfalls mehr Schaffenskraft in Anspruch als die Erfindung der Recitative. Zweitens arbeitet der Geist bei fortgesetzter Beschäftigung mit derselben Gattung sich mehr in dieselbe ein, und es wird ihm das fortgesetzte Produziren darin von Schritt zu Schritt leichter. Und drittens hat er bei der nachträglichen Ausarbeitung der Recitative auch noch den modulatorischen Ziel- und Endpunkt jedes einzelnen Recitativs bestimmt vor Augen, der ihm durch das darauf folgende bereits fertige Musikstück der Oper vorgeschrieben ist.

Ich gebe noch einige Winke für die Erfindung der Recitative. Hat sie Mozart nicht genau so befolgt, sind sie doch dem Anfänger nützlich, indem sie ihm das Bewusstsein dessen, was er zu leisten hat, am sichersten und schnellsten verschaffen.

Es versteht sich, dass der Komponist, bevor er überhaupt an den Angriff irgend eines Theiles seines Textes geht, denselben so oft durchgelesen habe, bis er im Ganzen wie in jeder Einzelheit durchaus damit vertraut geworden ist. Aus dem Ganzen muss zuerst und vor Allem der Charakter einer jeden Person klar erkannt und dem schaffenden Musiker immer gegenwärtig sein.

Nimmt er nun ein einzelnes Stück zur Bearbeitung vor, hier also ein Recitativ, so hat er zunächst wieder auf die Lage zu sehen, in welcher sich die Person in der vorhabenden Scene befindet. Daraus offenbart sich dann die Hauptstimmung derselben.

Durch diesen Gang des Studiums der bezüglichen Scene wird der angehende Opernkomponist, wie Goethe von dem deklamirenden Schauspieler verlangt, sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, den er musikalisch schildern will.
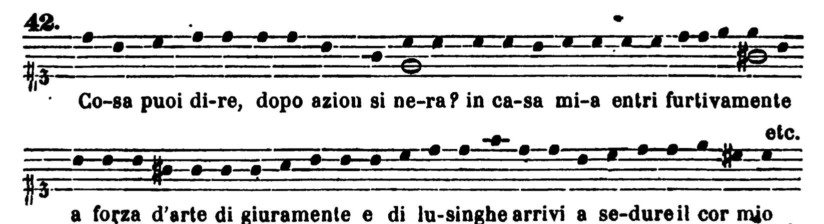
So vorbereitet, ist es Zeit, an die Betrachtung des Details zu gehen, d. h. an die Untersuchung der einzelnen Redesätze, wie sie in dem Recitativtexte auf einander folgen, und des Gefühlsinhalts eines jeden. Dabei wird sich nun zeigen, ob sich eine Hauptstimmung durchaus darin erhält, oder ob eine andere, verschiedene eintritt, oder noch mehrere einander vertreiben und die Herrschaft wechselsweise gewinnen. In letzterem Falle entstehen Stimmungsgruppen, deren Anfang und Ende der angehende Komponist sich durch ein Zeichen bemerken mag.

Nunmehr geht es erst an den musikalischen Entwurf des Recitativs, an die Ueberlegung und Anwendung der Mittel, wodurch die blosse Wortdeklamation in die musikalische verwandelt wird. Da mag es sich für den Beginnenden auf diesem Felde als hilfreich erweisen, wenn er sich alle Punkte, welche bei dieser Arbeit den Geist beschäftigen müssen, schematisch und in der Ordnung, wie sie naturgemäss auf einander folgen, auszieht, und als Fragen vor sich legt, etwa in folgender Weise:

1) Stimmungsgruppen?
2) Redesätze?
3) Tonart?
4) Akkord?
5) Modulation?
6) Pausen?
7) Tonik?
   Fallen?
   Steigen?
8) Stimmregion?
   Tiefe, mittlere, hohe?
9) Betonung der Hauptworte, Wortakzente?
10) Rhythmik?
   Länge und Kürze der Notengeltungen?
   Schnelligkeit und Langsamkeit derselben?
11) Schlüsse?
   Ganz-, Halb-, Trugschluss?

Schliesslich eine Bemerkung über den ersten Entwurf der Recitative. Wenn der Anfänger dieselben gleich rhythmisch in die Takte eintheilen will, wird die Rücksichtnahme darauf und zugleich auf die tonische Deklamation seine Aufmerksamkeit theilen und dadurch für beide Momente schwächen. Die tonische treue Anschmiegung an alle durch die Worte angedeuteten inneren Regungen ist aber, wie wir erkannt haben, die Hauptaufgabe der recitativischen Deklamation, die rhythmische Eintheilung hingegen nur sekundärer Art. Es ist daher erleichternd, bei den ersten Versuchen das Steigen und Fallen der Worte und Sylben (die Tonordnung) zunächst blos mit Notenköpfen anzugeben; erst wenn dadurch die richtige tonische Deklamation gewonnen ist, bestimme man bei einer zweiten Niederschrift die rhythmische Takteintheilung, wobei dann die Vertheilung der rednerischen Akzente auf die Haupttheile des Taktes keine Schwierigkeiten bietet.

Nach dieser Methode würde z. B. das Bruchstück aus dem Recitativ der Elvira (Beispiel 28) in folgender Weise so zu entwerfen sein.



Es versteht sich, dass die Harmonieunterlage auch bei dieser ersten Entwurfsweise gleich mit gedacht werden muss, die man unter der Punktation mit andeuten mag, wie hier unter der ersten Zeile geschehen.
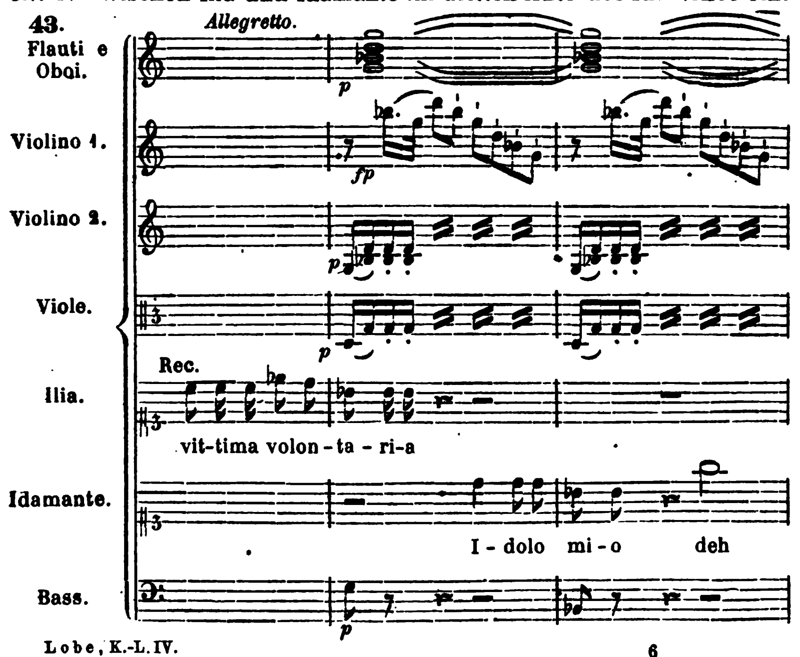
Das Arioso.

Es kommen in den Recitativ-Texten mitunter Stellen vor, die sich zu einer dauernden Empfindung zu konzentriren, und ihren angemessenen Ausdruck in einer bestimmten musikalischen Form (der Arie im Monolog, des Duetts im Zwiegespräch u. s. w.) zu verlangen scheinen. Dazu treten aber bald heterogenere und schnell wechselnde Affekte ein, die wieder die recitativische Behandlung fordern.

Stellen jener Art, zu einem bestimmten Gefühl sich konzentrirend, aber zu kurz dauernd, um sich zu einem längeren Musikstück zu eignen, nennt man Arioso.

Es wird am meisten zur Schilderung gemässigter und rührender Affekte verwendet, und betrachtet man das melodisch Gesangsmässige für ein wesentliches Kennzeichen desselben. Diess ist jedoch ein zu eingeschränkter Begriff, welchen die Praxis nicht immer bestätigt. Kürze, Taktmässigkeit und bestimmtes Tempo sind die äusseren Eigenschaften des Arioso, ausgedrückt aber können darin alle Arten von Empfindungen werden.

Das nachstehende Beispiel tritt nach einem längeren obligaten Recitativ zwischen Ilia und Idamante im dritten Akte des Idomeneo ein.
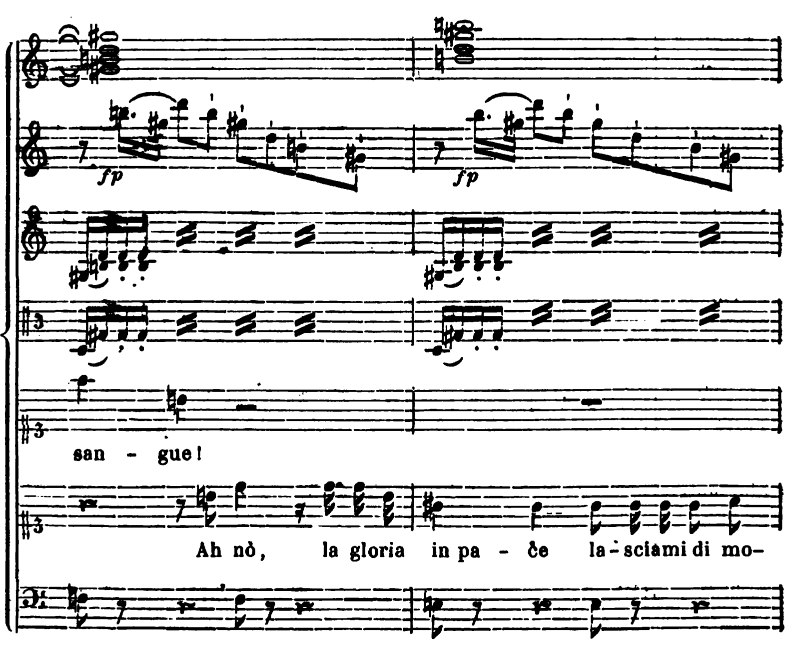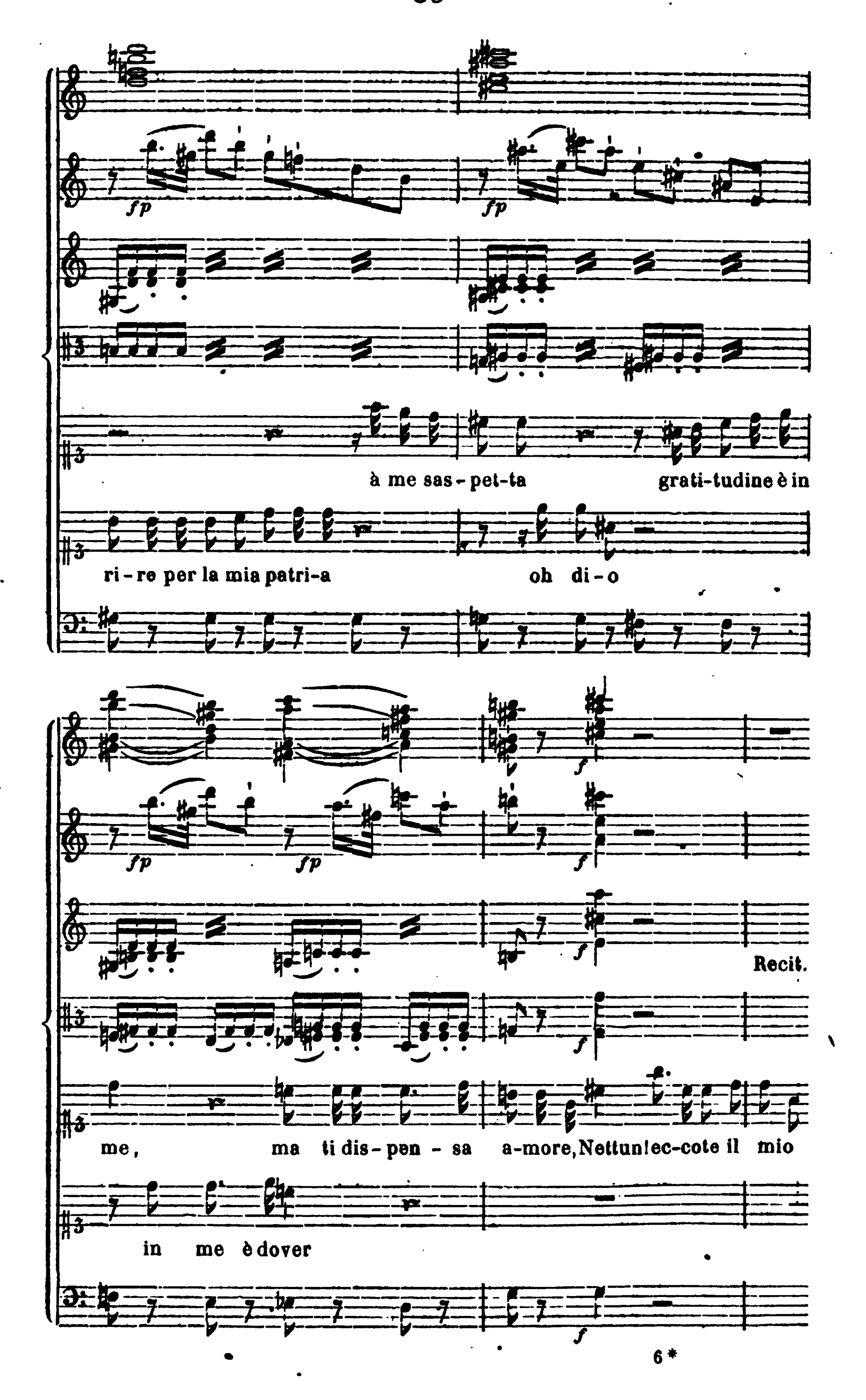


fp

Ilia.

Ec-co il mio

dam - mi del tuo a - mor l'ul - timo pe - gno.

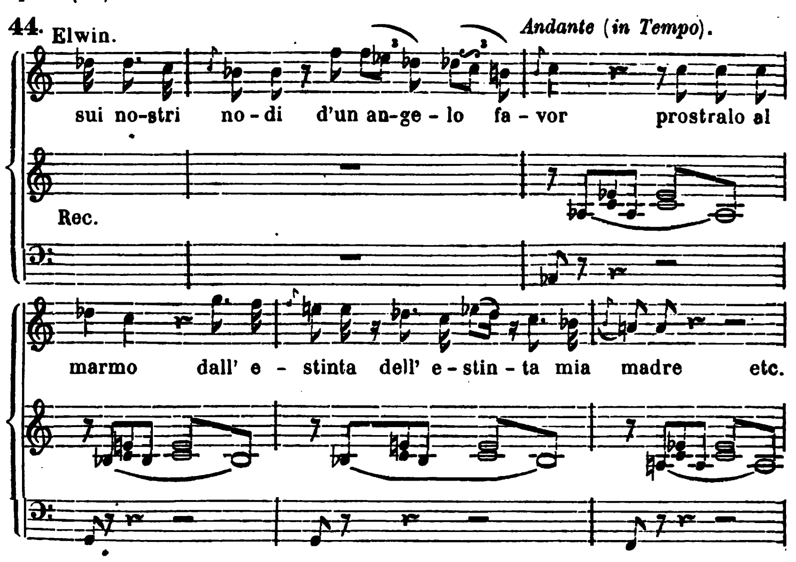



fp
fp
à me sas-pet-ta
grati-tudine è in
ri-re per la mia patri-a
oh di-o
fp
fp
f
f
f
Recit.
f
me,
ma ti dis-pen-sa
a-more, Nettun! ec-cote il
mio
in
me
è dover
f

Wenn hier der Gesang in den fünf oder sechs ersten Takten der gewöhnlichen Idee des Arioso, als arienmässig melodisch, entsprechen mag, so wird er dagegen in der Fortsetzung ganz recitativartig, und müsste man demnach diese zweite Hälfte unter das taktmässige Recitativ rubriziren, was eine unnöthige und ungerechtfertigte Distinktion wäre, weil nicht die Rhythmik des Gesanges, sondern die einheitlich konzentrirte Empfindung das Wesen dieser kurzen Form ausmacht.
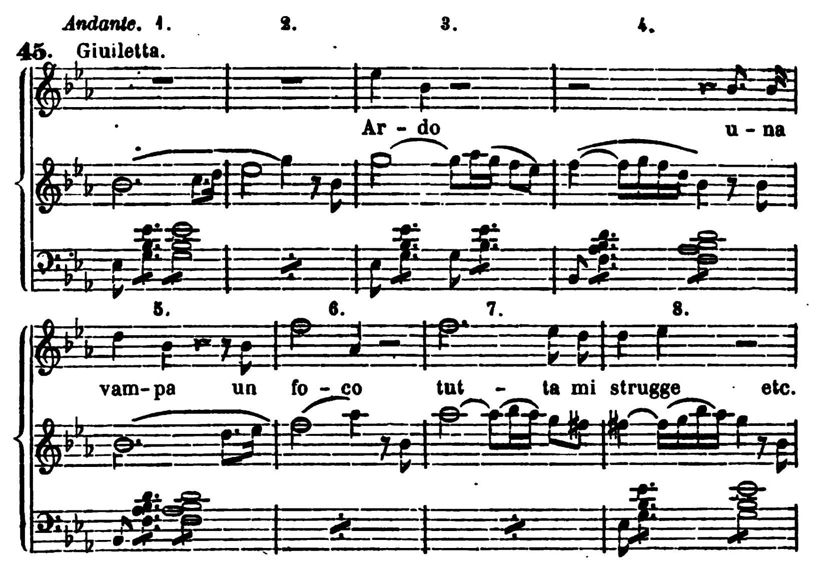
Es mag vielleicht überraschen, dass ich, gewohnt, meine Beispiele nur den klassischen Tonwerken zu entnehmen, hier zwei Ariosos aus Bellini'schen Opern folgen lasse. Wenn es sich aber darum handelt, den Reiz der Singstimme in's vollste Licht und zur lieblichsten Wirkung zu bringen, so mögen doch alle angehenden Opernkomponisten recht fleissig und ohne Vorurtheil die italienischen Partituren studiren. Die deutschen Komponisten scheinen nun einmal den Sinn für den Wohllaut des Gesanges nur in beschränktem Maasse von der Natur empfangen zu haben, und selbst unsre grössten Meister trugen ihm nicht immer Rechnung.

Die Ariosos sind vornehmlich in zweierlei Weisen zu behandeln. Nach der ersten liegt das ganze Gewicht des Ausdrucks in der Singmelodie, welche von dem allereinfachsten Akkompagnement nur getragen und kontrastirt wird. Von dieser Art ist das folgende Beispiel (44).
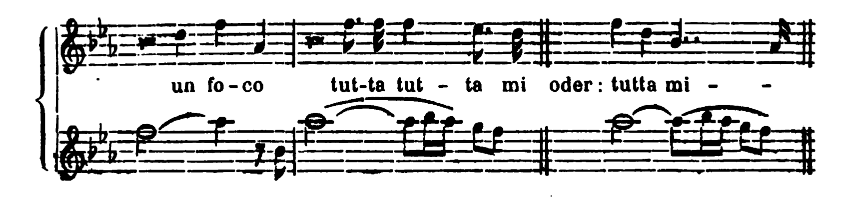


Die zweite Behandlung gibt dem Orchester die Hauptmelodie, überhaupt ein instrumentales Ausdrucksbild, zu welchem der Sänger

entweder eine zweite Melodie oder auch nur deklamatorische Phrasen ausführt. Dieser Art ist das nachstehende Arioso.



Bei der ersten Art des Arioso liegt der Reiz des Ganzen allein in der Melodie der Singstimme und deren Gefühlsausdruck; es ist die einfachste gesangliche Darstellungsweise in der Oper; das Akkompagnement ist homophon, unterstützt und hebt den Gesang, hat aber als Mitmalerin der Empfindung wenig Bedeutung.

Bei der zweiten Behandlungsweise, wo, wie vorstehend, eine Orchestermelodie die Stimmung im Ganzen malt, und die Singstimme nur die einzelnen Affektäusserungen deklamatorisch dazu vorbringt, tritt noch ein anderer Reiz mit ein, die tonische und rhythmische Gegensätzlichkeit zweier musikalischer Gedanken, wodurch die Gestaltung polyphonisch wird. Worin das Hauptgesetz des Gegensatzes, das Kontrastirende liegt, ist in meiner Fugenlehre auseinandergesetzt und wird die Kenntniss desselben hier vorausgesetzt. Wir werden bei der Besprechung anderer Musikstücke in den Mozart'schen Opern auf diese Gestaltungsweise zurückkommen. Die neueren Italiener, wollen wir hier nur beiläufig bemerken, sind in der Polyphonie wenig bewandert, was sich auch an dem vorstehenden Beispiel zeigt. Bis mit zum fünften Takte ist der Kontrast zwischen Singstimme und Orchestermelodie tonisch und rhythmisch gut behandelt; im 6. und 7. Takte hingegen verliert sich dieser Reiz. Nicht allein tonisch fällt der Gesang mit der Melodie zusammen, sondern auch rhythmisch in der Hauptsache. Leicht wäre beides zu vermeiden gewesen, in folgender Weise etwa.



Sechstes Kapitel.

Das Lied in der Oper.

Das Recitativ, sowohl secco als obligato, hat, wie wir gesehen, kein einheitliches Gefühl, nur eine Reihe, oft wechselnder, oft sehr heterogener Affekte darzustellen. Auch das Arioso, ob zwar eine festere Stimmung enthaltend, ist doch nicht andauernd genug, um eine ausgeführtere, selbständige Musikform beanspruchen zu können.

Die Nothwendigkeit zur letztern bietet zuerst das Lied. Es schildert einen Gemüthszustand, der sich als ein einheitliches Gefühl kundgibt.

Die dichterischen und musikalischen Arten des Liedes sind sehr mannichfaltig, lassen sich aber alle unter zwei Gattungen fassen: das einfache oder strophische, und das durchkomponirte Lied. — In jenem werden alle Strophen nach einer und derselben Melodie gesungen, in diesem hat jede Strophe ihre eigene Melodie.

Anm. So unnöthig es den meisten Lesern vorkommen wird, den Unterschied zwischen Vers und Strophe anzugeben, will ich es doch zur Vermeidung möglicher Missverständnisse hier thun, da beide Ausdrücke noch bis heute nicht eben gar selten verwechselt werden, und zwar von Männern, denen man dergleichen nicht zutrauen sollte.

Vers wird jede einzelne metrisch abgetheilte Zeile des Gedichts genannt; mehrere Verse, in eine grössere Abtheilung gefasst, bilden eine Strophe.

Im dritten Theile seiner Kompositionslehre (S. 408, erste Auflage) sagt Marx: »Das Gedicht« (des Lieds) »gibt oft mehrere Verse, die einfache Liedform aber, die nur die allgemeine Stimmung als ihre eigentliche oder Hauptaufgabe anzusehen hat, bietet für alle Verse nur eine Komposition. Es ist daher vor allem nothwendig, dass die Verse eines Gedichts, wenn

dasselbe zur einfachen Liedkomposition bestimmt ist, gleiches Maass und gleiche Form haben, damit jeder zu der einen Musikweise passe. Diess einmal vorausgesetzt, kommt es nun bei der Formung des Liedes auf die Beurtheilung des einzelnen Verses an.«

Hier hat Marx offenbar die Strophe im Sinn gehabt, und sie mit Vers verwechselt. Wem das aus der angeführten Stelle noch zweifelhaft scheinen sollte, dem wird es aus der folgenden Erklärung einleuchten.

»Der Bau dieses Verses bestimmt den Bau der Komposition. So fordert z. B. der Abschied von Goethe zwei Hauptabschnitte,

1) Lass mein Aug' den Abschied sagen,
Den mein Mund nicht nehmen kann!
2) Schwer, wie schwer ist er zu tragen!
Und ich bin doch sonst ein Mann.

deren jeder in zwei kleinere (die einzelnen Zeilen) zerfällt.

Man sieht aus der Parenthese (»die einzelnen Zeilen«) die Verlegenheit, in welche Marx oben durch den falschen Gebrauch des Wortes »Vers« anstatt »Strophe« gerathen ist.

Es hätte heissen müssen: »der Bau dieser Strophe« etc., und unten: »deren jeder zwei Verse enthält.«

Ueberhaupt hat er Vers und Strophe zuweilen gerade im entgegengesetzten Sinne gebraucht, wie am allerunzweifelhaftesten aus folgender Stelle hervorgeht. Das Goethe'sche Märzlied:

Es ist ein Schnee gefallen,
Denn es ist noch nicht Zeit,
Dass von den Blümlein allen
Dass von den Blümlein allen
Wir werden hocherfreut.

Er gibt die Komposition desselben und bemerkt dazu:

»Es ist dem Wortinhalt nach vierstrophig, wird aber durch Wiederholung der dritten Strophe fünfzeilig« (!).

Das einfache oder strophische Lied.

Es unterscheidet sich von der ausgeführten Arie, wie auch von dem durchkomponirten Liede dadurch, dass es jederzeit nur eine Stimmung schildert, während in jenen mehrere, selbst gegensätzliche Stimmungen nach einander erscheinen können, die der Dichter in verschiedenen Strophen, zuweilen selbst verschiedenen einzelnen Versen vorzeichnet.

Es kommen im einfachen Liedtexte natürlich verschiedene Redesätze vor; sie dürfen aber keine kontrastirenden Affekte enthalten, sondern, wenn auch unter mannichfaltigen dichterischen Ausdrücken, doch nur Gefühlssynonymen offenbaren. Alle Strophen müssen die gleiche Hauptempfindung zum Inhalt haben, denn eine und dieselbe Komposition kann nicht zwei oder noch mehr abweichende Gemüthszustände mit gleicher Wahrheit ausdrücken.

Eine solche einheitliche Grundstimmung spricht z. B. das Goethe'sche Lied: Nähe des Geliebten in allen vier Strophen aus.

1.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

2.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

3.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

4.

Ich bin bei dir, du seyst auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Die Stimmung dieses Gedichts ist eine durchaus einheitsvolle, sie sagt: bei allem, was mir vor Augen tritt, sehe ich nur dich, empfinde ich nur die Sehnsucht nach dir!

Einen ähnlichen Inhalt hat das folgende Gedicht von Goethe: „An die Entfernte.

1.

So hab' ich wirklich dich verloren?
Bist du, o Schöne, mir entflohn?
Noch klingt in den gewohnten Ohren
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.

2.

So wie des Wandrers Blick am Morgen
Vergebens in die Lüfte dringt,
Wenn, in dem blauen Raum verborgen,
Hoch über ihm die Lerche singt:

3.

So dringet ängstlich hin und wieder
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick;
Dich rufen alle meine Lieder;
O komm, Geliebte, mir zurück!

Dieses Gedicht aber ist zu einer einfachen Liedkomposition durchaus ungeeignet.

Die zwei ersten Verse enthalten Fragen, welche weder in der zweiten noch dritten Strophe wiederkehren. Die zweite Strophe hat gar keinen abgeschlossenen Gedanken, nur einen Vordersatz, zu welchem erst die dritte Strophe den Nachsatz bringt. Verse und Strophen korrespondiren daher nicht mit einander, und ist keine Melodie möglich, die zu allen drei Strophen passte.

Die erste Bedingung eines einfachen Liedtextes ist demnach: dieselbe Grundstimmung in allen Strophen.

Die zweite: Gleiches Versmaass aller Strophen.

Die dritte: Gleiche Abtheilungen der Sätze.

Der Refrain

besteht in der Wiederholung einiger Verse, gewöhnlich am Ende jeder Strophe, worin sich der Hauptgedanke konzentrirt, während die anderen Verse die dazu gehörigen verschiedenen Einzelzüge geben.

Der Unterschied der Refrainverse gegen die anderen besteht also darin, dass in jenen nicht allein dieselbe Melodie, sondern auch dieselben Worte wiederkehren, zu der übrigen gleichen Melodie der ganzen Strophe aber jedesmal andere Worte gebracht werden.

Der Refrain dient als vortreffliches Mittel, einen Wort- und Melodiesatz fest in das Gedächtniss zu prägen. Nur muss er auch in beiden Beziehungen besondere Bedeutung haben, um einer mehrmaligen Wiederkehr werth zu sein.

Das dramatische Lied.

Die vorstehenden Regeln gelten für alle einfachen Liedtexte. Das Opernlied verlangt aber noch einige besondere Rücksichten.

Erstens: in Beziehung auf Strophen- und Verszahl. Es gibt lyrische Gedichte, die sehr viele Strophen (5, 6 und noch mehr) haben. Diess mag im Haus, am Pianoforte, oder beim fröhlichen Zusammensein vieler Menschen, in Gesellschaftsliedern etc. angehen. Auf der Bühne, wo das Lied als Theil einer Handlung erscheint, und verhältnissmässig nur geringere Situationen und Gemüthserregungen darstellt, sollte es nie aus mehr als drei Strophen bestehen. Ist die Strophe aber aus vielen Versen gebildet, dann sind zwei Strophen genügend. Durch mehr Wiederholungen als die angegebenen wird der dramatische Moment über Gebühr ausgedehnt, und das Interesse daran leicht ermüdet.

Zweitens: hinsichtlich seiner Stellung. Das strophische Lied wird auch mitunter in Ensembles (Introduktionen, Finales etc.) angebracht, wo es durch seine einfachere und populärere Weise einen angenehmen Kontrast gegen vorhergehende oder nachfolgende grössere und künstlicher konstruirte Gesangsstücke machen kann — vorausgesetzt, dass seine Erscheinung von der Situation auf natürliche Weise herbeigerufen ist. Diese Forderung haben Dichter und Komponisten nur zu oft ausser Acht gelassen, und dadurch viel Unsinn in die Oper gebracht. Wir werden späterhin bei wichtigerer Gelegenheit weiter darüber verhandeln müssen.

Drittens: hinsichtlich seines Ausdrucks. Der Text zu einem Theaterliede soll die bezügliche Empfindung der Person in einfacher, natürlicher, kurzer Sprache ausdrücken. Sogenannte hoch- oder tiefpoetische, halb oder ganz räthselhafte Phrasen, deren Sinn im besten Fall erst durch den später zu Hilfe gerufenen Scharfsinn enthüllt werden kann, sind nirgends weniger als im Lied, wie überhaupt in keinem für Gesang bestimmten Gedichte am Platze.

Die psychologische Auffassung und musikalische Darstellung des dramatischen Liedes.

In der Oper hat der Komponist bei der musikalischen Darstellung des Liedes, wie jedes Textes überhaupt, dreierlei Bedingungen zu erfüllen.

Erstens muss er das bezügliche Gefühl richtig ausdrücken.

Zweitens muss er es nach dem besonderen Charakter der dramatischen Person modifiziren; und

drittens ist dazu auch noch der Einfluss der Situation auf die Gefühls- und Charakteräusserung mit bemerkbar zu machen.

Wir wollen diess alles gleich an einem der schönsten Beispiele (Osmin's Lied in der Entführung aus dem Serail) auseinander zu setzen suchen.

Osmin's Lied. Erste Strophe.

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die (?) es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all das Leben süsse,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Trallera !- Trallera !

Kämen einem Komponisten diese Verse in einer Gedichtsammlung vor Augen, etwa mit der Ueberschrift nur: »Mein Liebchen«, so fände er darin zärtliche Regungen vorgezeichnet, die er nach seiner eigenen (subjektiven) Gefühlsweise durch eine heitere Komposition ausdrücken würde.

Hörte dagegen Einer, dem die Oper unbekannt wäre, das Mozart'sche Lied ohne Worte, die Melodie nur von einem Instrumente, dem Cello etwa, vorgetragen, wie wäre daraus eine zärtliche, heitere Stimmung zu vernehmen? Im Gegentheil, — Tonart, Gmoll, langsames Tempo des $^6/_8$ Takts, träge, schleichende Rhythmik, trübes Kolorit, — alles klingt wie trübselige Klage.

Woher dieser auffallende Widerspruch zwischen den Worten und der musikalischen Darstellung?

Er rührt daher, dass Mozart nicht seine, sondern die Empfindung eines Andern zu schildern hatte. Das Lied wird von Osmin gesungen; daher es nach dem Charakter und der Situation der

betreffenden Person modifizirt werden musste. Diess ist die objektive Auffassung und Darstellung des dramatischen Textes.

Osmin ist ein alter, träger, plumper, grober, griesgrämiger, dummer, aufgeblasener, eifersüchtiger, misstrauischer, boshafter, grimmig hassender, grausamer Türke.
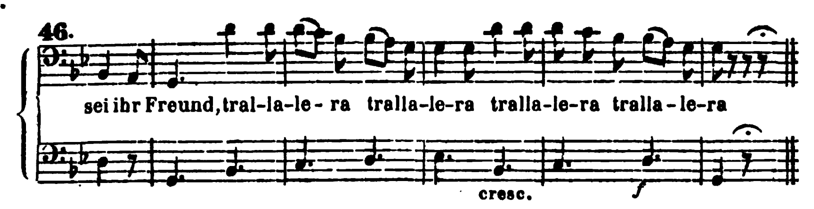
Diess sind die Züge, welche seinen Charakter ausmachen.

Auf die Situationen, in die er geräth, wird es ankommen, welche von diesen Zügen in dieser, welche in jener Scene besonders zum Ausbruch kommen.

Bei seinem ersten Auftritt im Garten, um Feigen zu pflücken, scheint sich Osmin in einer behaglichen Stimmung zu befinden, die ihn zum Gesang eines Liebesliedes anregt. Aber so scheint es nur. In seinem Gemüth siehts anders aus. Er ist in Blondchen, seine Sklavin, verliebt, denkt überall an sie, nur nicht als beglückter Liebhaber, denn die kecke Zofe verachtet und verspottet ihn, und er darf den Herrn nicht gegen sie herauskehren, weil ihre Gebieterin Constanze für die Favoritin des Sultans gilt. Wenn er daher singt: »Wer ein Liebchen hat gefunden, die es treu und redlich meint,« so kann er bei diesem Gedanken keine Freude empfinden, sondern im Gegentheil bitteren Verdruss, denn er hat ein solches Liebchen nicht gefunden. Treffend erkannte und drückte Börne das aus, wenn er ihn »einen verklärten Brummbär und hündischen Frauenwächter nennt, der ergrimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch welches er täglich den Honig sieht, den er nicht ablecken darf.«

Otto Jahn findet in diesem Liede den Charakter des Kolossalen, einen trüben und wilden Ausdruck. Besonders trete ersteres hervor, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tieferen Oktave wiederholt, um dann um so nachdrücklicher in das man möchte sagen brutale Trallera auszubrechen. »Es ist ein so ungeschlachtes Recken und Dehnen, und der wilde Gesell lässt es sich so wohl darin sein« etc. Und weiter heisst es: »Osmin singt sich behaglich ein Lied dazu, aber die ängstlichste Eifersucht hat es eingegeben.«

Wie ist das? kann sich einer behaglich fühlen, der von ängstlichster Eifersucht besessen ist? — Die Melodie habe einen trüben und wilden Ausdruck? trübe, ja, aber wild? gewiss nicht! der Zug der Wildheit liegt allerdings in dem Charakter Osmin's, aber nicht alle Züge eines Charakters kommen in jeder Lage desselben zum Vorschein. Wenn er Pedrillo und Blondchen auf der Flucht ertappt, da bricht seine Wildheit, seine Wuth aus. In der gegenwärtigen Situation aber schläft das wilde Thier in ihm. Desshalb lässt er es sich aber in dem »Trallera« keineswegs wohl sein.



Es ist vielmehr ein ingrimmiges Aufseufzen seiner Eifersucht und ohnmächtigen Wuth über die unzugängliche widerspenstige Sklavin; das offenbart neben der Melodie auch der Trugschluss nach Es, der keine Behaglichkeit anzeigt, so wie das in's forte steigernde Orchester, das wohl eher den stärker aufgetriebenen Aerger als das zunehmende Wohlbehagen ausdrückt.

Auch Oulibicheff lässt sich von den Textworten zur ersten Strophe bestechen, und meint, »der alte Uhu sei gerade bei guter Laune, weil er vorher erst gut gegessen, hernach gut geschlafen habe.« Darum sei das Trallera nichts Anderes als — ein langes und erschreckliches Gähnen! —

Wenn die Worte der ersten Strophe die wahre Stimmung Osmin's noch nicht direkt aussprachen, so geschieht diess in den beiden folgenden.

Zweite Strophe.

Doch sie treu sich zu erhalten
Schliess' er Liebchen sorgsam ein,
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling und naschen
Gar zu gern von fremdem Wein!
Trallera! Trallera!

Dritte Strophe.

Sonderlich beim Mondenscheine,
Freunde, nehmt sie wohl in Acht;
Oft lauscht da ein junges Herrchen,
Kirrt und lockt das kleine Närrchen,
Und dann, Treue, gute Nacht!
Trallera! Trallera!
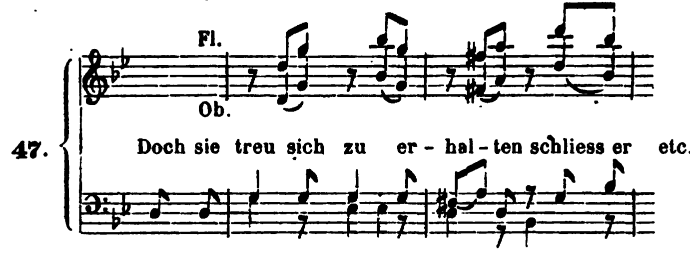
Hier offenbart sich seine Eifersucht unmittelbar; wenn er auch vom Liebchen im allgemeinen und sogar in der Mehrzahl von »losen Dingern« spricht, so hat er doch nur sein Liebchen, das lose Ding, Allah sei's geklagt! im Sinn.

Dazu kommt nun aber noch ein Umstand, der den argwöhnischen Inhalt seines Lieds zu bestätigen scheint. Ein junger, fremder Mann, Belmonte, tritt heran, unterbricht Osmin's Gesang mit der Frage nach dem Palast des Sultans, und wiederholt dieselbe zudringlicher nach der zweiten Strophe. Was kann das junge Herrchen anderes beabsichtigen, als, wie schon Pedrillo, Blondchen, das kleine Närrchen, locken und kirren zu wollen?

Darf man nach allem diesem glauben, dass sich der alte eifersüchtige, misstrauische, von seinem geliebten Blondchen verächtlich abgewiesene Türke in einer behaglichen Stimmung befinde? dass das in der tieferen Oktave wiederholte »sei ihr Freund« ein wohlgefälliges Brummen und das »Trallera« ein inneres Sich Wohlseinlassen offenbare? oder dass es gar wie Oulibicheff meint »ein langes und erschreckliches Gähnen« sei, wonach Osmin das ganze Lied hindurch nicht aus der Schläfrigkeit herauskommen müsste?!
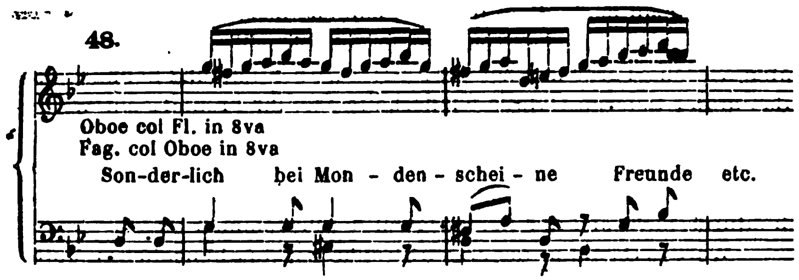
Wäre es Osmin in der ersten Strophe wirklich behaglich zu Muthe, so müsste man annehmen, dass seine Missstimmung erst in den beiden anderen Strophen, bei der Erscheinung Belmonte's, einträte. Dann hätte Mozart sicherlich kein einfaches, sondern ein durchkomponirtes Lied gemacht, die Melodie zur ersten Strophe wirklich heiter gebildet, zu den beiden folgenden erst die gegenwärtige Melodie gesetzt. Seine Menschenkenntniss sagte ihm jedoch, dass Osmin seiner Natur und Situation nach von Haus aus mit keinem andern als demselben von Eifersucht und Verdruss beschwerten Gemüth auftreten konnte, und desshalb auch alle Strophen dieselbe Melodie erhalten durften.

Durch die positive Wortaussprache seiner Eifersucht in der zweiten Strophe wird Osmin's Empfindung und Einbildungskraft lebendiger — ärgerlicher. Diess verrathen die nun zu der Melodie tretenden Figuren der Flöte und Oboe.
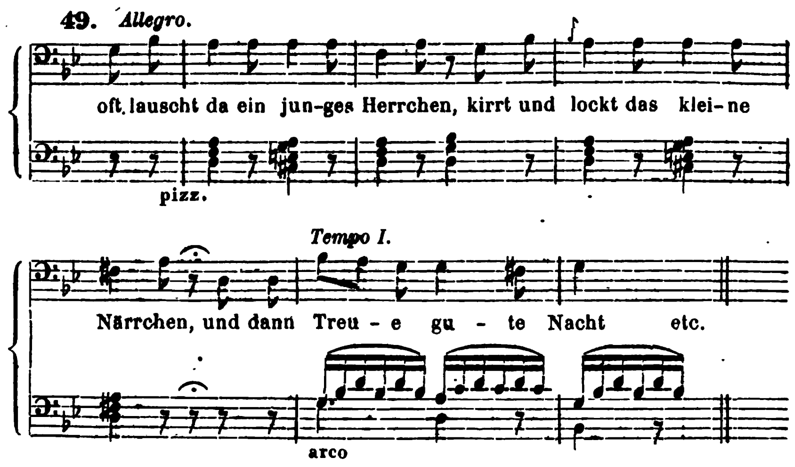


Die Vorstellung der »losen« und doch so reizenden »Dinger«, die so gern jeden Schmetterling haschen und so gern naschen, wird lebendiger in ihm, sie schweben mit jenen zwei immer nachschlagenden Achteln, die sich lieblich koquett bald auf-, bald abwärts dehnen und sehnen, in seine Einbildungskraft herein.

Die erneute zudringliche Frage des jungen Fremden vor der dritten Strophe wird Osmin nun verdächtiger; das Umschleichen und Umgirren der losen Dinger, oder vielmehr des losen Dinges, seines Blondchens, durch jüngere Nebenbuhler zeigt sich ja seiner Meinung nach augenscheinlich. Diess malt die schleichende und schmeichelnde Figur der Flöte, Oboe und des Fagotts.



Da er aber mit den Worten im dritten und vierten Vers die Sache selbst ausspricht, fällt er aus der bisher anscheinend bewahrten Ruhe heraus, und mit giftigem, auf Belmonte unmittelbar gerichtetem Blick singt er zwar dieselbe Melodie fort, aber unwilliger, in schnellerem Tempo.
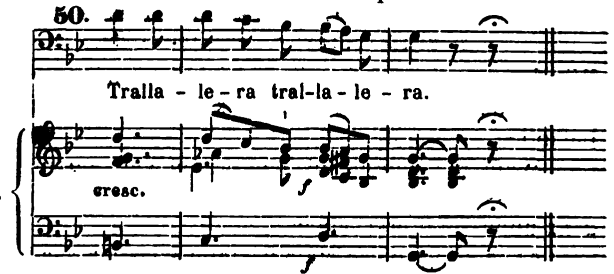


Dann aber, als wollte er seine gereizte Stimmung verbergen, sinkt er mit den Worten des fünften Verses: »Und dann Treue, gute Nacht« in sein voriges Lamento zurück.

Ich habe schon oben bei der ersten Strophe eine andere Erklärung des »Trallera« gewagt, — denn gewagt bleibt es immer, gegen zwei so scharfsinnige Ausleger, wie Jahn und Oulibicheff, zu disputiren. Wenn ich aber diess »Trallera« am Ende der zweiten und dritten Strophe wiederholt und vergleichend betrachte, so finde ich einen neuen Unterstützungsmoment für meine Ansicht. Kein Kenner wird Mozart absprechen, dass er auch die Harmonie als ein die inneren Regungen analogisirendes Element überall verwendet hat. Wenn er also dieselbe melodische Phrase bei Wiederholungen verschieden harmonisirte, so trieben ihn sicher keine anderen als psychologische Gründe dazu an.
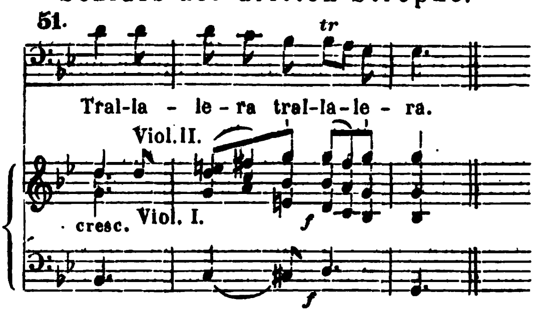
Nun betrachte man den Schluss der zweiten und dritten Strophe.

Schluss der zweiten Strophe.



Streichquartett.

Schluss der dritten Strophe.



Warum mischte Mozart in das anschwellende Orchester beidemale verschiedene, relativ herbere Dissonanzen, liess auch bei der letzten Wiederholung die zweite Violine noch dazu die sinkende Melodie der ersten Violine und des Gesangs übersteigen? Etwa um das zunehmende Behagen der Empfindung und Situation Osmin's auszudrücken? Eine solche psychologische Verkehrtheit, das Gefühl behaglicher zu schildern, wo die Situation unbehaglicher wird — durch die Erscheinung eines neuen Feindes seiner (Osmin's) Ruhe, — dürfen wir unserm Meister, dem gleich Shakespeare tiefen Kenner des Menschenherzens, nicht zutrauen!

Eine weitere Bestätigung meiner Ansicht finde ich in einem andern Momente dieses Lieds.
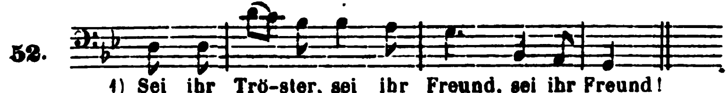
Die Worte des fünften Verses der ersten Strophe lauten zärtlich, liebevoll:

Sei ihr Tröster, sei ihr Freund!

Die Worte an denselben Stellen in den beiden anderen Strophen drücken eifersüchtigen Groll aus:

Und dann, Treue, gute Nacht!

Nun haben aber beide ganz verschiedene Wortphrasen dieselbe Melodie:

52. 

Wie könnte diese Behandlung richtig sein, wenn sich Osmin auch nur in der ersten Strophe wirklich in einer behaglichen Laune befände?

Wem die Melodie zu dem ersten Vers zärtlich, liebevoll klingt, dem muss sie in den eifersüchtig klagenden Worten der andern Verse ganz unpassend erscheinen.

Aber klingt diese Melodiestelle wirklich zärtlich und liebevoll? Dieser gewaltsame Sprung in die Oberoktave auf das Wort »Tröster«, das lamentable Sinken der Töne auf »sei ihr Freund« offenbaren nichts weniger als eine wahre, zuversichtliche Zärtlichkeit, vollends aber die unmittelbare Wiederholung des »sei ihr Freund« pp, eine ganze Oktave tiefer, in der düstern Tonregion, wo Verdacht und Misstrauen wohnen, sprechen nur zu deutlich aus, dass dieses ein brummiger Seufzer, und Osmin in der ersten Strophe bereits ist, was er in den beiden anderen deutlicher ausspricht; der alte, grämliche, eifersüchtige, misstrauische Türke, in scheinbar behaglicher, in der That sehr unbehaglicher Laune, wie sie ein verschmähter Liebhaber, wenn er an die Spröde denkt, naturgemäss gar nicht anders haben kann.

Andeutungen über die Erfindungsmethode des dramatischen Liedes.

Die richtige Auffassung eines Liedtextes in der Oper besteht, wie schon bemerkt, in der sicheren Erkenntniss des Inhalts nach den drei Fragen:

Welches Grundgefühl liegt darin?
Wie äussert es sich dem bezüglichen Charakter gemäss?
Welchen Einfluss hat die Situation der Person auf Gefühls- und Charakteräusserung?

Bei Beantwortung dieser Fragen muss man sich, den Text durchlesend, klar werden, ob die Worte der dramatischen Person ihren inneren Zustand wirklich aussprechen oder verhüllen, ob sie Wahrheit oder Lüge sind. Desshalb sind die Strophen, Verse, Wortsätze genau zu prüfen, um diejenigen herauszufinden, welche den wahren inneren Zustand am deutlichsten und sichersten offenbaren. Diess alles ist Sache der Vorprüfung und Vorüberlegung.

Hat man sich auf diese Weise, mehr mit dem Verstande und der Lebenserfahrung (— Welt-, Menschen- und Charakterkenntniss —), als zur Zeit noch mit der Phantasie und dem Gefühl (obgleich beide Vermögen leicht schon mit in Thätigkeit gerathen können), über die

Auffassung des Ganzen ein Bild gemacht, so ist zunächst die musikalische Formfassung der ersten Strophe in's Auge zu fassen.

Das Nächstzubestimmende ist die Taktart.

Hier hat der Tondichter die grösste Freiheit. Er braucht sich dieselbe nicht von der Versart vorschreiben zu lassen, er kann jede Taktart zu einer und derselben Versart, zum zweitheiligen Vers die zweitheilige aber auch dreitheilige Taktart, zum dreitheiligen Versfuss den dreitheiligen, aber auch zweitheiligen Takt benutzen, und natürlich auch zu beiden Versfüssen alle möglichen zusammengesetzten Taktarten.

Das Lied Osmin's

Wer ein Liebchen hat gefunden

würde, wenn man sich streng an den Versfuss halten müsste, die zweitheilige Taktart fordern, man würde demnach schreiben müssen:

53. $\frac{2}{4}$ Wer ein Lieb-chen hat ge - fun-den, oder: $\frac{4}{4}$

Mozart hat aber den dreitheiligen und zwar zusammengesetzten $^6/_8$ Takt gewählt.

54. $\frac{6}{8}$ Wer ein Lieb-chen hat ge - fun-den, etc.

Man sieht auch hier wieder eine Bestätigung der schon im Kapitel »über die musikalische Deklamation« gemachten Bemerkung, dass selbst die langen und kurzen Sylben nicht immer auf die entsprechenden guten und schlechten Takttheile gelegt werden. Am Anfang des Gesangs

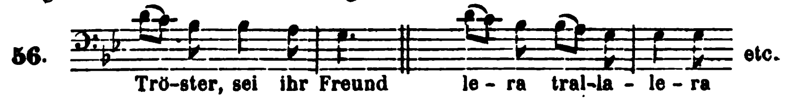
55. $\frac{6}{8}$ Wer ein Liebchen hat ge - fun - den, die es etc.

hat Mozart die lange Sylbe »wer« eben so kurz wie die wirklich kurze folgende »ein« gebraucht und beide als unakzentuirten Auftakt gesetzt, dieselbe Betonung auch durch das ganze Lied fortgesetzt. Der Vortheil dieser Fassung springt hier in die Augen; der Hauptakzent fast jedes Taktes fällt auf das bedeutendste Wort, und wird dadurch eine bessere Deklamation erreicht, als die blosse Wortrecitation geben würde.

Nach der Wahl der Taktart folgt die Beachtung des Gedichtbaues hinsichtlich seiner Hauptabschnitte. Diese bestimmen den Bau der musikalischen Form, ob sie nämlich eine zwei- oder drei-

theilige, möglicherweise, bei vielversigen Strophen, noch mehrtheiligere werden müsse.

Die Strophe zu Osmin's Lied enthält sechs Verse. Die Abtheilung derselben in Textglieder ist ungleich. Die erste Abtheilung hat zwei Verse; die zweite drei, und die dritte nur einen Vers, nämlich das: Trallera, trallera. Die fünf ersten Verse haben keine so bedeutende Sinnverschiedenheit, dass die Melodie verschiedenen Satzbau erhalten müsste. Alle fünf Verse sind daher in eine zu zwölf Takten erweiterte einfache Periode gefasst. Das Trallera, der letzte Vers, scheidet sich dagegen von den andern Versen ab, er steht selbständig für sich da, und ist desshalb in einen selbständigen viertaktigen Satz gebracht. Doch ist er mit der vorigen Periode auf's Engste verbunden durch die gleiche melodische Phrase:

56. 

Und so kann man die ganze Melodie auch als eine Doppelperiode von 17 Takten (ohne Vorspiel) betrachten.

Jeder Vers gibt nun wieder einen kleineren melodischen Theil für sich, welchen die gewählte Taktart bestimmt. Hier bildet jeder Vers einen Abschnitt von zwei Takten, der aber wegen des Auftaktes immer in die Hälfte zweier Takte fällt. Ist die Konstruktion des ersten Verses bestimmt, so richtet sich die Fassung aller anderen danach, wodurch die Einheit der Melodie auch in ihrem äusseren Bau entsteht.
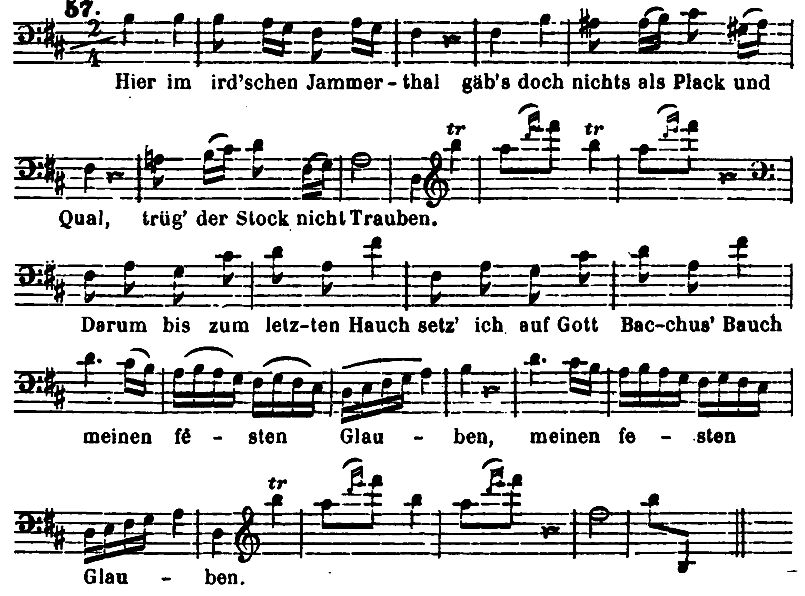
Zuletzt endlich muss natürlich auch der Textinhalt jedes einzelnen Verses in seinen kürzeren Redeabtheilungen und Wendungen, den speziellen Regungen und Modifikationen des Grundgefühls nach beobachtet werden, wodurch der richtige Ausdruck jedes einzelnen Momentes bewirkt wird, denn jede veränderte Vorstellung führt eine veränderte Gefühlsregung mit sich.

Diess sind die Bedingungen, nach welchen das Lied sich musikalisch zur klaren Form herausbildet.

Ein anderes Beispiel, wo die Texttheile sich schärfer unterscheiden und eine andere Form bedingen, haben wir an Caspar's Lied im Freischütz:

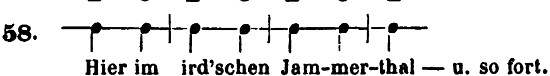
1. Hier im ird'schen Jammerthal
   Gäb's doch nichts als Plack und Qual,
   Trüg' der Stock nicht Trauben.
2. Darum bis zum letzten Hauch
   Setz' ich auf Gott Bacchus' Bauch
   Meinen festen Glauben.

Diese Strophe zerfällt in zwei schärfer geschiedene Theile von je drei Versen.



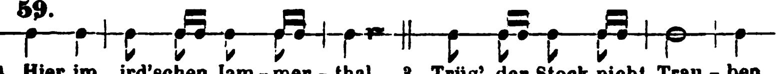
Der Text enthält dieselben Versfüsse: Trochäen, wie das Lied Osmin's. Wir sehen also, beide Lieder mit einander verglichen, zunächst die Freiheit bestätigt, welche sich der Komponist mit dem Metrum des Textes nehmen darf. Hier sind die Trochäen in $^2/_4$ Takt gebracht, in Osmin's Lied in $^6/_8$.

Der Wortdeklamator würde die Verse nicht anders vortragen können, als:



Wie unendlich mannichfaltiger, lebendiger, charakteristischer kann der Tondichter deklamiren!

Zuvörderst sind die drei ersten Verse, anstatt in viertaktige, in dreitaktige Sätze gefasst.



indem der zweite und dritte Fuss der beiden ersten Verse, sodann der erste und zweite Fuss des dritten Verses jedesmal in einen Takt zusammengezogen wurden.

Der vierte und fünfte Vers bilden gar nur Abschnitte; nur der letzte, sechste Vers ist in einen viertaktigen Satz gefasst.

Ferner sind die zwei Hauptabschnitte durch ein Zwischenspiel von zwei Takten getrennt. Betrachten wir nun das ganze Lied auch mit Vor–, Zwischen– und Nachspiel, so stellt sich folgende Form dar:

Vorspiel — viertaktiger Satz.

Erste Abtheilung der Strophe.

Vers 1 — dreitaktiger Satz.
» 2 — dto.
» 3 — dto.

Zwischenspiel — zweitaktiger Abschnitt.

Zweite Abtheilung der Strophe.

Vers 4 — zweitaktiger Abschnitt.
» 5 — dto.
» 6 — viertaktiger Satz wiederholt. } achttaktige Periode.

Nachspiel.

Viertaktiger Satz, in zwei verschiedenen Abschnitten.

Lassen wir Vor–, Zwischen– und Nachspiel ausser Berechnung, und fassen den Gesang blos in seinen beiden Gruppen auf, so zeigt sich folgende Disposition:

Erste Gruppe.

Neuntaktige Periode, aus drei dreitaktigen Abschnitten gebildet.

Zweite Gruppe.

Ein selbständiger viertaktiger Satz, aus zwei gleichen Abschnitten geformt.

Eine achttaktige Periode, zwei gleiche Sätze enthaltend.

Vergleichen wir noch einmal das Lied Osmin's mit dem Lied Caspar's, diesmal blos in Betracht ihres Motivinhalts. Das Osminlied hat wenige verschiedene Modelle: die meisten sind theils strenge, theils freie Sequenzen. Es herrscht eine grosse thematische Einheit in der ganzen Melodie.

Das Lied Caspar's dagegen enthält viel mehr verschiedene Motive. In der ersten Abtheilung hat der erste Satz in jedem Takt ein eigenes,
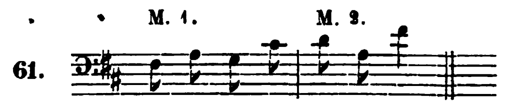
M. 1. M. 2. M. 3.

60. [Notenbeispiel]

der zweite Satz bringt alle drei Motive rhythmisch gleich, aber tonisch verschieden wieder.

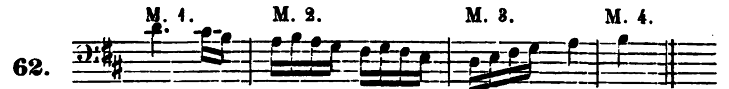
Im dritten Satz erscheint das zweite der vorigen im ersten Takte rhythmisch gleich aber tonisch verändert, das zweite Motiv ist ein neues, das dritte das gleiche mit den vorigen Sätzen.

In der zweiten Abtheilung besteht der erste Abschnitt aus zwei neuen Motiven,



welche sich im zweiten Abschnitt ganz gleich wiederholen.

Der dritte Satz hat wieder drei neue Motive,



nur das letzte ist das schon früher dagewesene wieder. — Der zweite Satz wiederholt den ersten in ganz gleicher Weise mit tonischer Ausnahme des Schlusstaktes.

Welch eine Mannichfaltigkeit der musikalischen Darstellungsform, gegen die monoton fortwandelnde Wortdeklamation!

Nachdem der angehende Opernkomponist durch Prüfung und Vorüberlegung seines Liedtextes über die bisher verhandelten Punkte der Auffassung sich hinlänglich klar geworden, kommt die Bestimmung der Tonart, bezüglich des Tongeschlechts und des Modulationsganges an die Reihe.

Was die Tonart angeht, ist irgend eine bestimmte Regel zu geben nicht rathsam. Die Ansichten über den Charakter der Tonarten gehen bekanntlich bei den Aesthetikern weit auseinander, und die Praxis, d. h. die vorhandenen Opernkompositionen, können uns dabei auch wenig oder nichts helfen, denn wir finden Scenen der verschiedensten und heterogensten Art, nach Gefühl, Charakter und Situation, die mit einer und derselben Tonart geschildert worden sind, ohne dass wir die Wahl derselben eine unangemessene zu nennen Veranlassung fänden. Man muss desshalb die Entscheidung über dieses musikalische Darstellungselement dem Ermessen jedes Komponisten selbst überlassen.

Entscheidender für den Ausdruck hingegen ist jedenfalls das Tongeschlecht. Eine Melodie in Dur behält denselben Charakter nicht, wenn sie in Moll versetzt wird, und umgekehrt.

Ebenso wird der Hauptgang der Modulation vorher zu bestimmen sein, denn die Analogie des Tonarten- und Tongeschlechtswechsels mit der wechselnden Modifikation der innern Regungen wird der denkende Tondichter nicht verkennen, und durch naturgemässe Verfolgung derselben die Wirkung des musikalischen Ausdrucks bedeutend sicherer machen.

Endlich gehört unter die Vorüberlegungen auch eine ungefähre Idee von der Instrumentation, welche man zu dem bezüglichen Tonstück für geeignet hält, um das rechte Kolorit für Gefühl, Charakter und Situation zu bestimmen.

Die Opern von Gluck, Mozart, K. M. v. Weber, Méhul, Cherubini liefern dafür zahlreiche und schöne Beispiele.

Alle hier vorgebrachten Punkte muss der Komponist bedacht, bestimmt haben, und im Geiste vor sich sehen, ehe er noch von der speziellen Ausführung eine einzige Note dazu geschaffen oder auf's Papier gezeichnet hat. Denn so verfahren die Meister in der Regel bei Schaffung ihrer Vokalkompositionen.

Der Anfänger in diesem schweren Fache wird indessen gut thun, wenn er sich alle diese Bestimmungen nach und nach, wie er sie auffindet und erkennt, neben seinen jedesmaligen Text notirt, was sich am bequemsten macht, wenn er den Text zu jedem einzelnen Stück auf ein besonderes Blatt abschreibt. Je öfter sich der Geist mit einem und demselben Gegenstande beschäftigt, ihn wiederholt betrachtet, desto klarer enthüllen sich alle Seiten desselben.

Als Beispiel einer solchen Disposition gebe ich die erste Strophe des Casparliedes.

Haupttonart — H moll.

Haupt-abschn. 1.	Hier im ird'schen Jammerthal	dreitaktiger Satz. H moll.
	Gäbs doch nichts als Plack und Qual,	dito. Modulation nach Fis dur.
	Trüg' der Stock nicht Trauben.	dito. Modulation nach D dur.
		Zwischenspiel. D dur.
Haupt-abschn. 2.	Darum bis zum letzten Hauch	zweitaktiger Satz. D dur.
	Setz' ich auf Gott Bacchus' Bauch	wiederholt. D dur.
	Meinen festen Glauben.	viertaktiger Satz wiederholt { achttaktige Periode. D dur u. Schluss darin.

Vor- und Nachspiel bedürfen dabei noch keiner Bestimmung, weil der Komponist erst später bei dem Entwurf der Skizze in Noten, oder vielleicht gar erst bei der Ausführung ermessen mag, ob solche, und in welcher Weise dann, nöthig sind.

Die erste musikalische Skizze.

Durch das angegebene Vorstudium des Liedtextes sind dem Verstand des Tonkünstlers die Hauptzüge der Auffassung vorgezeichnet. Nunmehr wird er seine höheren Fakultäten für das eigentliche Schaffen, Gemüth und Einbildungskraft, aufrufen und in Bewegung setzen, sich in das Gefühl, den Charakter und die Situation der dramatischen Person zu versetzen, und die musikalischen Mittel, die tonisch, rhythmisch analogen Figuren, Harmonien, Modulationen u. s. w., aufzufinden, welche das im Gemüth Empfundene und in der Einbildungskraft Geschaute zur äusserlich sinnlichen Tonerscheinung zu bringen vermögen.

Wie der Komponist das, was in seinem Gemüth und in seiner Einbildungskraft lebendig geworden, so mit Tönen verkünden könne, dass es Andere erfahren und mitfühlen müssen, habe ich in Bezug auf die reine Instrumentalmusik im dreissigsten Kapitel des ersten

Bandes meiner Kompositionslehre (»Geistiger Inhalt der Tonstücke«) auseinander zu setzen versucht, worauf ich hier, als auch auf die Vokalmusik anwendbar, verweisen muss.

Wenn er nun nach diesen Bestimmungen und Maximen an das eigentliche Werk des Schaffens, des Erfindens geht, so wird auch in solchen Momenten das Lied, das wir hier speziell im Auge behalten, nicht in der fertigen Gestalt gleich auf's Papier fliessen, wie es dem Hörer bei der Aufführung der Oper in das Ohr tönt. Es wird sich zunächst nur die Zeichnung der Hauptmelodie einfinden, bei dem einen Vers vielleicht ganz allein, bei einem andern mit einer Ahnung des dazu gehörigen Akkompagnements, der Instrumentation u. s. w. Aus diesem ersten Hinwurf der Gedanken entsteht die erste Skizze. Ich muss auch darüber auf einen frühern Band (Zweiter Bd., neuntes Kapitel »Ueber die verschiedenen Skizzirungsweisen orchestraler Werke«) hinweisen und den Kunstjünger ersuchen, das Facsimile der »Skizze zur Adelaide« wieder zu betrachten; dazu füge ich noch einige Bemerkungen.

Adelaide ist zwar kein einfaches, sondern ein durchkomponirtes Lied; die geistige Operation ist aber bei jenem wie bei diesem, wie überhaupt bei allen ersten Entwürfen musikalischer Kompositionen, dieselbe; was daher über die Skizzirung des durchkomponirten Liedes gesagt wird, gilt auch für das einfache.

1) Fehlen unter dem grössten Theil der Noten die Worte. Wir erfahren dadurch, dass Beethoven das Gedicht auswendig gewusst und es also vorher oft durchgelesen haben muss, um sich mit dem Inhalt ganz vertraut machen, denselben ganz durchdringen zu können.

2) Nur die Singstimme ist notirt; nicht die geringste Andeutung der Begleitung, der Harmonie, ausser so weit sich die letztere aus der Melodie ergibt. Auf den zwei letzten Zeilen sind Melodie und Bass dazu angedeutet.

3) Nicht die ganze Melodiezeichnung ist skizzirt, sondern nur der Anfang. Es mag das Produkt des ersten Arbeitsmoments sein.

4) Er bricht zuweilen mit der Notirung einer Phrase ab, entweder weil er sich beim Verfolg auf sein Gedächtniss verlassen konnte, oder weil er die Beendigung derselben im Augenblick noch nicht finden konnte. Es mag bald der eine bald der andere Grund gewirkt haben.

5) Bald schreibt er nur auf ein Liniensystem, bald auf zwei das letztere geschieht, wenn ihm eine Verbesserung einfällt, oder er den Bass dazu anmerken will.

6) Auf den letzten zwei Liniensystemen sind schon einige Takte aus dem späteren Allegro skizzirt. Es ergibt sich auch hieraus, so wie aus fast allen seinen ersten Entwürfen, dass er das Gedicht oder die Instrumentalform nicht Schritt für Schritt verfolgte, in einem

Flusse erfand und hinschrieb, sondern in Bruchstücken, aphoristisch, wie sie sich eben anboten. Er hatte bei seinen Instrumentalwerken immer die ganze Idee, bei seinen Vokalkompositionen immer das ganze Gedicht vor seinem geistigen Auge, und da sprang bald vorn, bald in der Mitte, bald nach dem Schlusse hin ein einzelner Gedanke halb oder ganz auf, den er gleich notirte, obschon ihm dazwischen, in der Reihe, noch Manches dunkel blieb, manche Mittel- und Füllglieder sich noch nicht zeigen wollten.

7) Man hat also Recht mit der Annahme, dass der vorliegende Brouillon der allererste Entwurf sei. Diesen hat der Meister dann später als Grundlage vor sich gehabt, und nach derselben eine zweite, vollständige Skizze ausgearbeitet.

Die Liedmelodie.

Die musikalische Hauptwirkung des Liedes liegt in der Gesangsmelodie. Sie soll einfach, populär sein, und für sich eine selbständige Weise haben. Der Komponist wird deshalb immer wohl thun, wenn er sie so bildet, dass sie auch ohne Begleitung gesungen die Stimmung des Textes eindringlich ausdrückt. Sätze, wie sie in Arien und anderen grösseren Tonstücken der Oper theilweise der Abwechselung wegen vorkommen, wo das Orchester die Melodie hat, der Gesang aber nur deklamatorisch dazu tritt, sind im Liede nicht an ihrem Platze, wie überhaupt kein künstlich polyphones Orchesterspiel. Der Gesang des Osminliedes ist so selbständiger Art; nicht minder die Gesangsmelodie zum Casparlied. Natürlich sind Vor-, Zwischen- und Nachspiele nicht ausgeschlossen. Die Zwischenspiele können als Nachklang einer Theilempfindung des Gedichts, oder als Ueberleitung zu einer neuen Gefühlsnüance nöthig, müssen aber selbstverständlich so kurz wie möglich sein.

Die Begleitung der Liedmelodie.

Je selbständiger und ausdrucksverständlicher eine Liedmelodie ist, desto einfacher kann die Begleitung sein. Sehr oft wird der Gesang durch ein oder mehrere Instrumente — in letzterem Falle meist in Oktaven — unterstützt. Diess ist besonders vortheilhaft bei Liedern, die Nebenpersonen zu singen haben, denen in der Regel Reiz und Klangfülle abgehen, wie denn die Papagenos, Monostatos und dergleichen mehr Spiel- als Singpartien sind. Da macht das mitsingende Orchesterinstrument die Melodie leicht deutlicher und anmuthiger. Selbstverständlich ist die malende Begleitung nicht zu verwerfen, wo der Text dazu Anlass gibt.

Die Grundstimmung des Liedes.

Da im einfachen Lied zu mehreren Strophen dieselbe Musik wiederkehrt, so ist die psychologisch-musikalische Fassung derselben, wenn sie zu jeder Strophe gleich passend empfunden werden soll, oft keine unschwere Aufgabe. Der Kern eines Liedes, das wahre Grundgefühl desselben, ist, wie wir am Osminlied gesehen haben, aus den Worten des Dichters nicht immer gleich aufzufinden. Es enthüllt sich oft erst durch die Frage nach dem Charakter und der Gemüthslage der dramatischen Person. Desshalb suche der Komponist beim Studium seines Liedtextes immer zuerst die beiden letzteren Momente scharf zu erkennen, um nicht allein den eigentlichen Kern der Empfindung, sondern auch die besondere Färbung derselben nach Charakter und Situation gewinnen und darstellen zu können.

Die Worte des Textes geben dazu oft wenig, oft gar keinen Anhalt. Was finge der Komponist in Caspar's Lied mit den Ausdrücken »ird'sches Jammerthal« — »Plack« — »Qual« — »Stock« — »Trauben« — »letzter Hauch« — »Bacchus' Bauch« — »fester Glaube« u. s. w. an? Er kann keines derselben für sich in Noten ausdrücken, oder wenn er es wollte, würde eine bunte Wort- und Affektmalerei zum Vorschein kommen, aus der eine einheitliche Stimmung und Charakteristik des Ganzen nimmermehr entstehen könnte. Blickt der Komponist aber, wie K. M. v. Weber gethan, auf den Charakter Caspar's — den rohen, verwilderten, lüderlichen Trunkenbold und ehemaligen Landsknecht, sowie auf die verzweifelte Situation desselben (— wenn er Max nicht zum Gebrauch der Freikugeln verführen kann, ist er Samiel verfallen —), dann drückt sich allen seinen an sich wenig sagenden Worten die Melodie der Grundstimmung auf, die verzweifelte, rohe, erzwungene Lustigkeit, die in allen drei Strophen die gleiche ist, und durch die gleiche Musik offenbart wird.

Der Text zu Osmin's Gesang passt nach Inhalt und Konstruktion der Strophen und Verse ganz zu einer einfachen Liedkomposition. Auch bleibt die Melodie für alle Strophen dieselbe. Die Begleitung dagegen hat Mozart zu jeder Strophe anders gemacht. Streng genommen entspräche es desswegen der Idee des einfachen Liedes: »auf alle Strophen dieselbe Melodie mit demselben Akkompagnement« nicht ganz. Es streift an das durchkomponirte Lied, und könnte als eine Mittelgattung zwischen diesem und dem einfachen betrachtet werden. Für die Praxis kommt wenig darauf an. Das Phänomen ist da, und gefällt. Die Theorie hat genug gethan, wenn sie den kleinen Unterschied bemerkt und ausspricht.

Es wäre nun von dem durchkomponirten Lied zu reden. Dieses trifft aber in allen wesentlichen Punkten mit der Arie überein, und darf hier, um Wiederholungen zu vermeiden, übergangen werden.

Die Romanze.

Sie ist in Dichtung und Musik ein einfaches Lied, stets strophisch, unterscheidet sich aber von diesem durch ihren Inhalt, indem sie nicht aus eigener Empfindung spricht, sondern Begebenheiten und Gefühle anderer Personen schildert. Die Musik kann daher in der Romanze so wenig wie im Lied auf Einzelnheiten des Gedichts eingehen, sondern nur die Grundstimmung des Ganzen ausdrücken. Dabei kommen aber noch manche Momente in Betracht, welche die richtige musikalische Auffassung und Darstellung der Romanze in der Oper nicht immer leicht machen.

Wir wollen das gleich an einem Beispiel klar zu machen suchen, einem der allerschönsten, an der Romanze Pedrillo's in der Entführung aus dem Serail, No. 18.

Der Text lautet:

In Mohrenland gefangen war
Ein Mädel hübsch und fein,
Sah roth und weiss, war schwarz von Haar,
Seufzt' Tag und Nacht, und weinte gar,
Wollt' gern erlöset sein.

Da kam aus fremdem Land daher
Ein junger Rittersmann,
Den jammerte das Mädchen sehr
Ha, rief er, wag' ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann.

Ich komm zu dir in finstrer Nacht,
Lass Liebchen husch mich ein,
Ich fürchte weder Schloss noch Wacht,
Holla! horch auf, um Mitternacht
Sollst du erlöset sein.
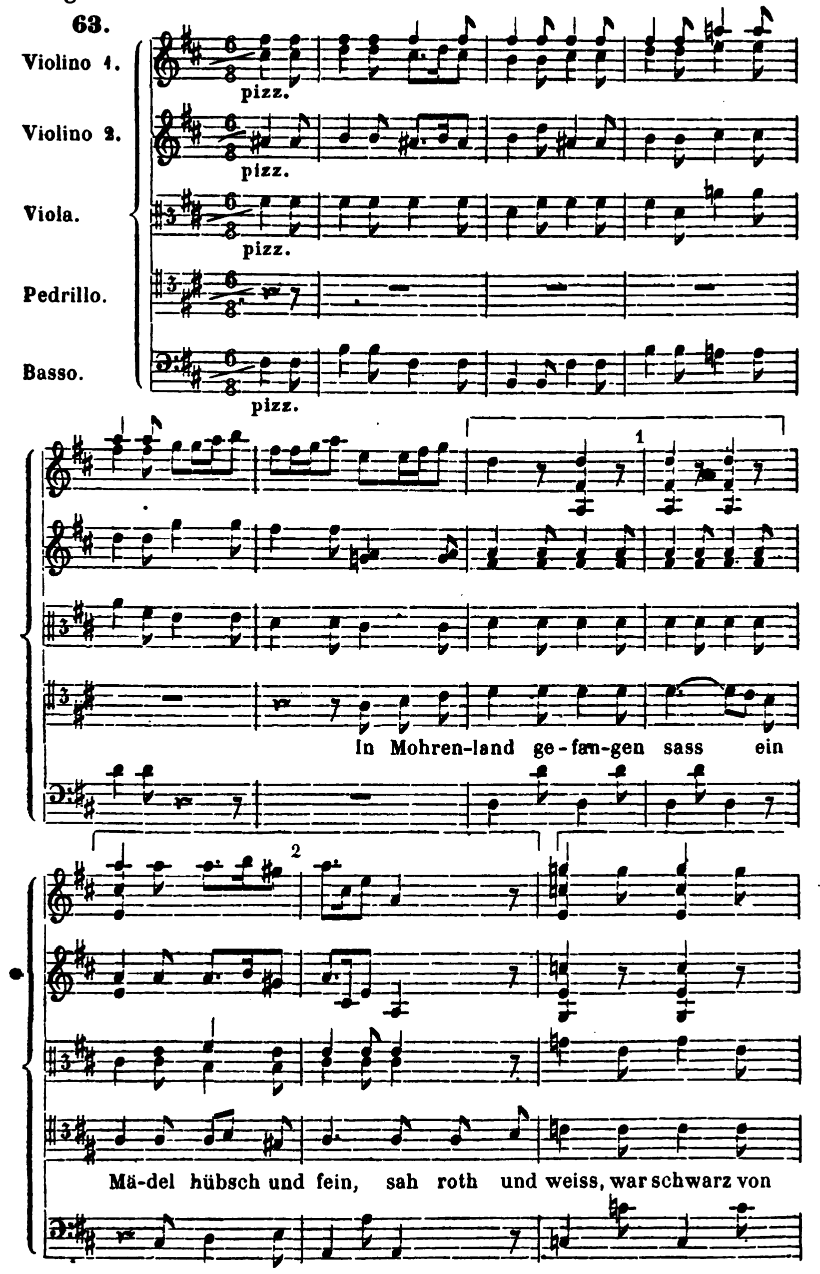
Gesagt, gethan, Glock zwölfe stand
Der tapfre Ritter da,
Sanft reicht sie ihm die weiche Hand,
Früh man die leere Zelle fand,
Fort war sie, hopsasa!
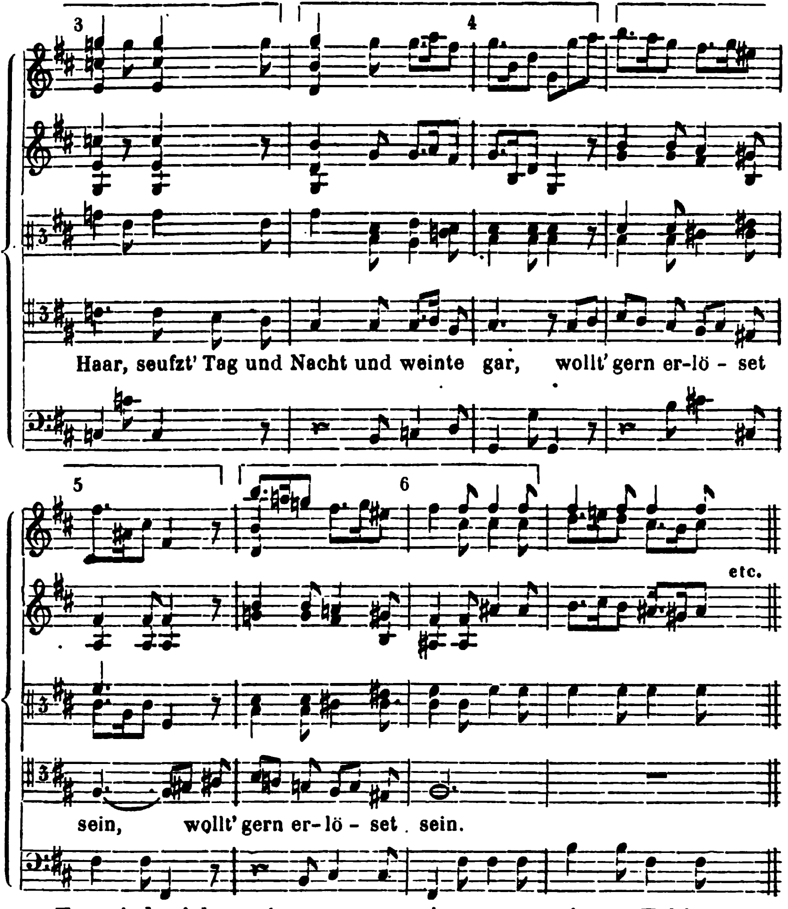
In dieser Erzählung wird geschildert erstens: Ein Mädchen (Charakter) — gefangen — (Situation) — das um Erlösung seufzt und weint — (Gefühl). Erste Strophe. — Zweitens: Ein muthiger Ritter — (Charakter) — der das Mädchen zu befreien kommt — (erste Situation). Zweite und dritte Strophe. — Und wirklich befreit — (zweite Situation). Vierte Strophe. — Das Mädchen jammert ihn sehr, »ich wage Kopf und Ehr, um es zu retten« (Gefühl).

Hier werden zwei verschiedene Charaktere, drei verschiedene Situationen und mehrere verschiedene Gefühle derselben geschildert.

Hätte ein Deklamator das Gedicht vorzutragen, so würde er durch Mimik und Sprachnüancirung die Charaktere des Mädchens und des Ritters, ihre verschiedenen Situationen und Gefühle unterscheiden, und überhaupt alle Einzelnheiten ausdrücken müssen, doch immer als Erzähler. Seine eigene Persönlichkeit und Situation kämen dabei nur insoweit in Betracht, als ein gefühlvoller Mensch bei der Schilderung fremder Zustände Theilnahme und Mitempfindung kund geben kann. Diess wäre die Aufgabe der recitirend-deklamatorischen Auffassung dieser Romanze.

Betrachten wir nun die musikalische Darstellung derselben von Mozart. Wir brauchen nur die erste Strophe dazu, da alle anderen die gleiche Tonweise haben.





Es wird nicht uninteressant sein, vor meinem Erklärungsversuch erst herzusetzen, was Oulibicheff und Otto Jahn darüber vorgebracht haben.

Oulibicheff.

»Mozart begriff sehr wohl, welchen ganz besondern Charakter zu dieser Romanze sowohl die, Gefahr im Verzuge mit sich führende Situation der Personen, die halbmitternächtige Stunde, als die über die Mähr verbreitete alterthümliche Färbung erforderten. Er theilte die Strophe in drei musikalische Abschnitte (Sätze) ein, denen ein Ritornell vorausgeht, das, wie die weitere Begleitung, pizzicato ausgeführt wird, womit die Guitarre imitirt werden soll. Das Ritornell beginnt in H moll und geht nach D, der verwandten Durtonart; der erste Abschnitt hebt in demselben Tone D an und schliesst in der Dominante A, der zweite, eine Wiederholung des ersten, nur um einen

Ton tiefer, endigt auf der Dominante G, der dritte wendet sich, mittelst einer Art ganz unerwarteten Trugschlusses, nach Fismoll, einer Tonika, die alsbald zur Dominante wird, und so, mit dem Ritornell zusammenfallend, in die anfängliche Tonart zurückführt.«

»Diese rhythmisch wie modulatorisch sonderbare Anlage beraubt das Tonstück der Schlusskadenz und lässt seine Tonart durchaus unbestimmt und zweifelhaft.«

Diess die Merkmale, welche Oulibicheff an der Musik gesehen hat. Was sie bewirken, ausdrücken, schildern, folgt nun.

»Unwillkührlich wird man in die Zeit der alten Legenden und Balladen hinversetzt, von denen man hier eine der ältesten Melodieen zu hören glaubt. Doch diese Divination einer entlegenen und nebelhaften Vergangenheit, dieser Nachhall aus den Kreuzzügen verhindert nicht, dass die Romanze mit gleicher Treue der Analogie nicht auch zum gegenwärtigen Moment passte. Ihre Akkorde verschwimmen wie die Gegenstände in der Finsterniss — in einander — ihre Weise ladet zur Ruhe und zum Geheimnissvollen ein; wie ihr Rhythmus die Beklommenheit des Sängers und derer, die ihn hören, verräth. Vortrefflich! Far di meglio non si può!«

Otto Jahn.

»Die Romanze, welche Pedrillo im dritten Aufzug zur Cither singt, ist ein Kleinod der feinsten Charakteristik. Den Pedrillo geht diese zwar nichts an, denn er singt die Romanze nicht aus seiner persönlichen Empfindung, sondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieser originellen Harmonien und Rhythmen, die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Zusammensinken ist so phantastisch, so mährchenhaft, dass wir selbst im Mohrenland zu sein glauben und uns gern überreden lassen, das sei echt maurische Musik. Wir haben es aber blos mit Mozart's Musik zu thun, der aus sich herausschuf, was der Situation musikalisch entsprach und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einliess.«
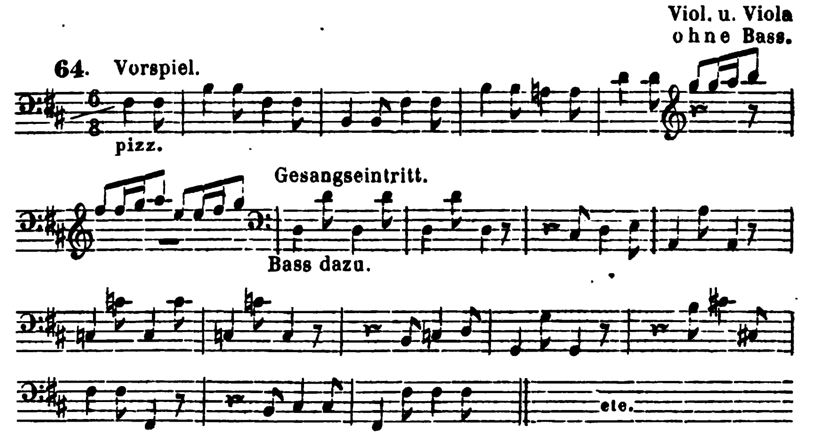
Das ist alles, was Otto Jahn über diese Romanze vorbringt. — Es sind in beider Autoren Erklärungen einzelne gute Bemerkungen; ob aber damit dem Kunstjünger und Musikfreunde das volle und wahre Verständniss dieser Romanze (in der Oper überhaupt, und der Pedrillo-Romanze insbesondere) eröffnet wird, ist zu bezweifeln. Es bleibt vornehmlich eine Frage im Dunkel, und grade diejenige, auf deren deutlicher Beantwortung allein die richtige Auffassung der Romanze in der Oper beruht: die Frage nämlich nach dem Verhältniss der dramatischen Person zu dem Inhalt der vorzutragenden Erzählung.

Um diess zu erkennen, wollen wir ein Experiment machen,

nämlich: Worte und Gesang vorerst aus dem Auge lassen, und nur untersuchen, was uns die Musik allein etwa sagt.

Dass das Streichquartett pizzicato die Cither oder Guitarre vorstellt, ist natürlich unzweifelhaft. Was drückt aber das Spiel aus, wenn Worte und Gesang weggedacht werden?

Die Rhythmen des Sechsachteltakts im ziemlich raschen Tempo haben unverkennbar etwas Hastiges, Eilendes, Unruhiges. Nicht allein in der ersten Violine, welche theils die Melodie mit vorträgt, theils nur akkompagnirt, sondern auch in den drei andern Stimmen. Dazu kommt in der ersten Violine und dem Bass ein Anstrengen nach Aufschwung, dem aber immer gleich ein Zusammensinken folgt. Noch auffallender fast als in der Oberstimme macht sich dieser Wechsel im Bass bemerklich.



Sieht das nicht aus wie vergebliches Aufraffenwollen, aber immer wieder Niedergeworfenwerden? Am Ende des Vorspiels in der Figur der ersten Violine sieht's aus wie ein Versuch zu leichtem Wegscherzen, der aber gleich wieder abbricht.

Die für ein so kleines Stück viele, immer wechselnde Modulation in weit entfernte Tonarten, mit der mangelnden Schlusskadenz in die Haupttonart, die ganz unbestimmt und zweifelhaft bleibt, wie erklärt sie Oulibicheff? »Die Akkorde verschwimmen wie die Gegenstände in der Finsterniss — in einander — ihre Weise ladet zur Ruhe und zum Geheimnissvollen ein!« Zur Ruhe! — Im Gegentheil — übereinstimmend mit dem Charakter der Rhythmen verräth diese immer wechselnde Modulation ein sehr unruhiges Gemüth, ein Drängen nach Eile.

Betrachten wir nun den Gesang und die Worte zu diesem Orchesterspiel, so ist in der Melodie schon bei der ersten Strophe von dem Ausdruck der Einzelnheiten des Textes, den mannichfaltigen

Vorstellungen der von der Erzählung geschilderten Charaktere, Situationen und Gefühle wenig zu bemerken. »In Mohrenland gefangen war« würde der Deklamator mit mitleidiger Theilnahme für das traurige Geschick des Mädchens aussprechen — die Melodie dagegen steigt keck aufwärts, und erhält sich muthig auf dem erschwungenen D den Abschnitt hindurch — da ist von Mitleid des blossen Erzählers nichts zu empfinden. Der Ausdruck des zweiten Verses »ein Mädel hübsch und fein« mag musikalisch dem mitleidigen Ausdruck des Deklamators entsprechen.

Darauf aber der dritte Vers »sah roth und weiss, war schwarz von Haar« hat denselben kecken Aufschwung wie der erste Vers, und dazu noch die kühne Modulation nach C dur — beides aus den Worten an sich gar nicht zu erklären. »Seufzt' Tag und Nacht und weinte sehr« und »wollt' gern erlöset sein« kann die Mittheilnahme des Erzählers in der Melodie wohl ausdrücken. — Nun vergleiche man aber die mannichfach so verschiedenen Vorstellungen der anderen Verse in den anderen Strophen mit immer derselben Musik! — z. B. der dritte Vers in der zweiten Strophe:

65. 

und so weiter die anderen Strophen und einzelnen Verse. — Man wird finden, dass die zu allen Strophen wiederholte Melodie zu den Worten hie und da passt, hie und da nicht, zuweilen geradezu widerspricht. Ueberdiess ist der ganze Ton (Inhalt) des Gedichts, wenn wir es an sich betrachten, keck, muthig, nicht die Spur von Aengstlichkeit verrathend, vielmehr durchaus zuversichtlich, und der Ausgang erwünscht, ja heiter: »fort war sie, hopsasa! —«

Kurz — die Romanze erzählt die gelungene Befreiungsthat eines muthigen Ritters, und wenn Pedrillo sie nicht aus persönlicher Empfindung sänge, so müsste er sie aus dem Charakter des Ritters heraus und also in einem kecken, furchtlosen Tone durchaus vortragen.

Diesen Ton hat aber weder die Melodie noch die Begleitung von Mozart's Musik, vielmehr ist sie einem furchtsamen Charakter in gefährlicher Lage, deren Ausgang sehr problematisch ist, ganz angemessen.

Hiernach werden wir die oben aufgestellte Frage nach dem Verhältniss der dramatischen Person zu dem Inhalt der vorzutragenden Romanze (Erzählung) leicht beantworten können.

In der Romanze für sich spricht der blosse Deklamator, wie der Tonkünstler mit seiner Musik die theilnehmende Mitempfindung des Erzählers aus, aber nur, insoweit sie einem selbst an dem geschilderten Charakter, Ereigniss etc. unmittelbar nicht Be-

theiligten möglich ist. Die Romanze auf der Bühne dagegen steht mit der Handlung in Beziehung, die Erzählung trifft mit der eigenen Lage und Empfindung der dramatischen Person zusammen.

Diess ist nun der Fall in der gegenwärtigen Romanze. Unter der Maske des Ritters und seiner That drückt Pedrillo seine eigene gegenwärtige Situation und Empfindung aus. Wir sehen und hören hier nicht den wirklich muthvollen Ritter, wie ihn die Worte schildern, sondern den furchtsamen, seine gefahrvolle Lage empfindenden Pedrillo.

Otto Jahn nennt die Romanze ein Kleinod der Charakteristik. Worin besteht aber diese kostbare Charakteristik, wenn sie den Pedrillo als ein blos eingelerntes Lied nichts angeht? Wie es scheint, nur in dem fremdartigen, phantastischen, mährchenhaften Charakter der Harmonie und Rhythmik, so dass wir selbst im Mohrenland zu sein glauben. Diess ist aber nur Nr. zwei. Die Hauptsache ist der Ausdruck des Gefühls Pedrillo's seinem Charakter und seiner Situation gemäss. Auch muss unserem Autor dieses Moment vorgeschwebt haben in den Worten: »Die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Zusammensinken«. Das ist nicht blos »phantastisch, mährchenhaft« — das ist das Muthigsein wollen in den kühnen Anläufen der Melodie, aber das Nichtmuthigsein-können des ängstlichen Pedrillo in dem immer furchtsam Zusammensinken, Herabfallen der Melodie und das dem entsprechende Akkompagnement.

Diess hat Oulibicheff auch erkannt. »Dieser Nachklang aus den Kreuzzügen verhindert nicht, dass die Romanze mit gleicher Treue der Analogie nicht auch zum gegenwärtigen Momente passte. Ihr Rhythmus« (wie alle anderen musikalischen Mittel, Harmonie, Modulation, Begleitung) »verrathen die Beklommenheit des Sängers« d. h. die Angst in der gefährlichen Lage, wie sie ein furchtsamer Pedrillo in derselben gar nicht anders empfinden kann.

Der Umstand, dass Pedrillo eine »eingelernte« Romanze singt, hat für die Romanze in der Oper keine Bedeutung. Der Dichter hat sie für die Situation geschrieben, und auch dieses hat Otto Jahn gefühlt, wenn er sagt: Mozart habe aus sich herausgeschaffen, was der Situation musikalisch entsprach. Diess war doch wohl nicht allein der maurische Ton, sondern auch und vorzüglich Charakter und Gefühl der singenden Person: Pedrillo's?

Sänge Belmonte diese Romanze, sie würde einen anderen Ausdruck erhalten haben. Ein Charakter wie dieser empfindet in Pedrillo's Situation keine Furcht; auch enthält der Text nicht die geringste Andeutung davon. Im Gegentheil spricht sich der entschiedenste Muth darin aus.

»Ha, rief er, wag' ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann!«

Und weiterhin:

»Ich fürchte weder Schloss noch Wacht!«

Mir scheint, dass nach dieser Auffassung auch die grammatikalisch falsche Betonung, auf welche ich in dem Kapitel »Ueber die musikalische Deklamation« aufmerksam machte, ihre Erklärung und Entschuldigung findet.

Man denke sich den Anfang des Gesanges so:

66. 

so ist das Hastige, Aengstliche, der gezwungene Aufschwung weg, und an dessen Stelle erscheint das Gemüthliche.

Alle Romanzen, die in Opern vorkommen, sind denn auch von den Komponisten nach diesen Bestimmungen aufgefasst und musikalisch dargestellt.

Wir wollen als Beweis dazu noch ein anderes Beispiel betrachten. Im »Maurer und Schlosser« singt die griechische Sklavin Irma ihren Gefährtinnen folgende Romanze:

Vor der schönen Zelmire
Ein Sultan flehend lag,
Doch Zelmire mit Thränen
Zum Gefürchteten sprach:

1.

Wenn auch in Fesseln schmachtend,
Ist doch mein Wille frei,
Ich bleibe, Gold verachtend,
Stets dem Geliebten treu;
Und droht mir auch Verderben,
So trotze ich ihm kühn,
Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Die Sklavinnen.

Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

2.

Entflammt von wildem Grimme,
Durchbohrt er ihr das Herz,
Doch sie mit matter Stimme
Ruft noch im Todesschmerz:
Und droht mir auch Verderben,
So trotze ich ihm kühn,
Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Die Sklavinnen.

Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Hier spricht Irma unter der Maske Zelmirens ihre eigene Geschichte und ihre eigenen Gefühle aus, das Schicksal, dem sie zum Theil schon unterliegt, und das ihr noch droht, wenn ihre Liebe entdeckt wird.
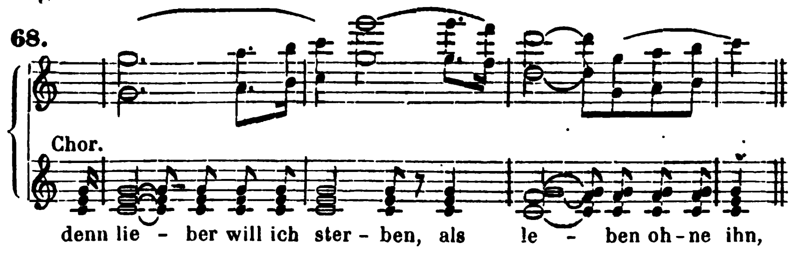
Diese Romanze enthält einen Refrain und zwar einen doppelten. Den ersten hat Irma mit den vier letzten Versen ihrer beiden Strophen, den zweiten tragen die Sklavinnen durch Wiederholung der beiden letzten Verse vor.

Einen feinen Zug hat Auber bei diesem Doppelrefrain angebracht.

Irma singt die zwei letzten Verse der Strophe, wie alle Verse, in voll melodischem Ausdruck, wie ja das erzählte Leid aus ihrem eigenen Herzen quillt —



Diese Melodie wiederholt das Orchester als Nachklang von Irma's Gefühl. Die Sklavinnen dagegen, denen Irma's Lied wirklich nur eine erzählte Situation ist, singen dieselben Worte in dumpfer Resignation, fast theilnahmlos, als Zuhörerinnen nur, mit an sich ausdrucksloser begleitender Harmonie —



Sie sind nur Sklavinnen des strengen Herrn, sie haben keinen Geliebten, an den sie dabei denken und für den sie fühlen könnten, wie Irma.

Die Ballade.

Ihre dichterische Form ist strophisch, wie das Lied und die Romanze. Ihr Inhalt besteht, wie in letzterer, aus Erzählung von Ereignissen und Empfindungen. Ein wesentlicher Unterschied in dieser Beziehung macht sich zwischen Ballade und Romanze nicht bemerklich. Das Unheimliche, Geisterhafte, Schauerliche, Tragische wird gern in dieser Form dargestellt, wie z. B. in Goethe's Erlkönig, oder Bürger's Lenore. Doch sind auch heitere Stoffe nicht ausgeschlossen, wie »Goldschmied's Töchterlein« von Uhland.

Die musikalische Behandlung war früher, wie beim einfachen Lied und der Romanze, eine und dieselbe Melodie für alle Strophen, und so wird sie auch jetzt noch in der Oper verwendet. Dann gelten

auch dieselben Regeln für Auffassung und Darstellung wie für die Romanze.

Eines der schönsten Beispiele dieser Art ist die Ballade in der Weissen Dame von Boieldieu, No. 5: »Seht jenes Schloss mit seinen Zinnen«, wobei auch der Refrain und Chor am Schluss der Strophen mit erscheinen.

In neuerer Zeit wird die Ballade durchkomponirt; André, Zumsteeg, Löwe haben dergleichen geliefert. Sie folgt dann den Gesetzen des durchkomponirten Liedes. Hier kommen die einzelnen Momente der Dichtung zur Geltung, und ist darin die Tonmalerei, selbst von Aeusserlichkeiten, nicht zu verwerfen, wenn sie die Situation verdeutlichen hilft. In der Oper wird die durchkomponirte Ballade nicht angebracht. Doch werden wir später eine Form antreffen, die jener nahe kommt, und von grossartiger Wirkung ist.

Siebentes Kapitel.

Die einzelnen musikalischen Gedankenformen der Singstücke.

Das Schwerste für den angehenden Opernkomponisten ist: aus den verhältnissmässig kurzen Texten technisch anmuthige und psychologisch wahre Tonstücke zu bilden.

Jedes Gesangstück besteht aus einer Reihe einzelner musikalischer Gedanken, als Darsteller der Gemüthsregungen, die auf einander folgend sich zum Abbild einer bestimmten Seelenlage ausgestalten. Ehe wir daher die grösseren Formen der Oper, Arie, Duett u. s. w., betrachten, widmen wir den einzelnen Theilen derselben, vorzüglich der Gesangsperiode, eine Untersuchung.
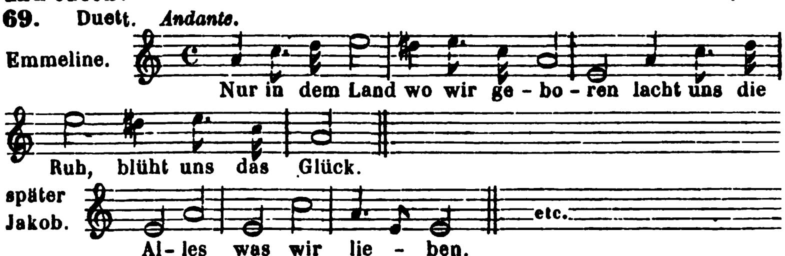
Die kleinsten Rahmen, in welchen die einzelnen Regungen musikalisch analogisirt werden, sind Perioden, Sätze, mitunter auch nur Abschnitte. Es ist für die Sicherheit und Leichtigkeit des ganzen künftigen Schaffens in der dramatischen Musik von dem grössten Vortheil, sich vorerst mit den technischen Bildungsweisen der einzelnen Gedanken bekannt und vertraut zu machen, ihrer Verhältnisse nämlich zwischen Gesang und Orchester.

Sie scheinen, wenn man die Opernpartituren durchgeht, von unerschöpflicher Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit zu sein. Bei genauer Untersuchung zeigt sich jedoch, dass alle nur auf wenigen Grundgestalten beruhen. Es sind etwa folgende.

Anm. Ich gebe, wo es sich ohne Zweideutigkeit thun lässt, die Beispiele abgekürzt, um Raum zu sparen. Der Kunstjünger muss die Vervollständigung derselben in den Partituren oder Klavierauszügen selbst nachsehen.
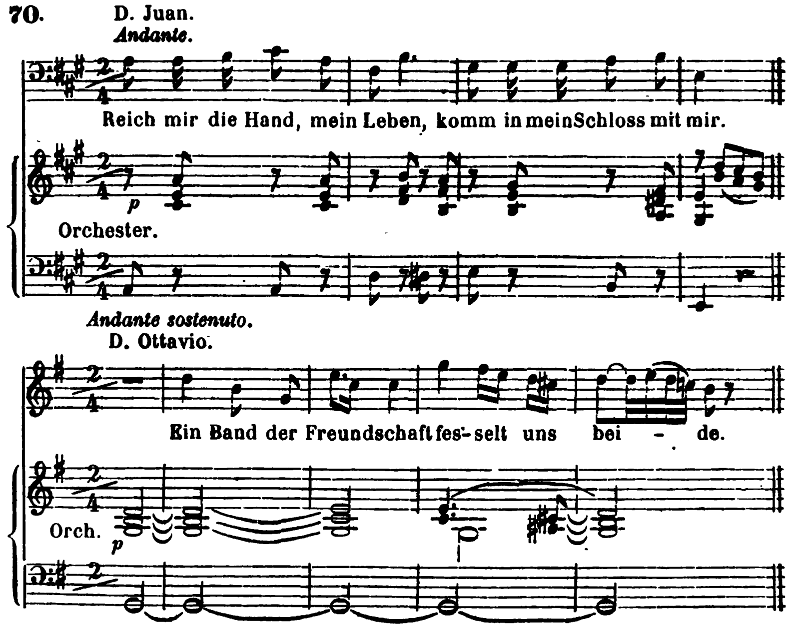
1. Die Singstimme trägt den Gedanken allein vor, ohne Orchesterbegleitung.

Diese Gestaltungsweise kommt, ausser im Recitativ, am seltensten vor, meist nur in Theilen der Periode. Schöne Beispiele dazu enthält das Duett im letzten Akt der Schweizerfamilie zwischen Emmeline und Jacob.
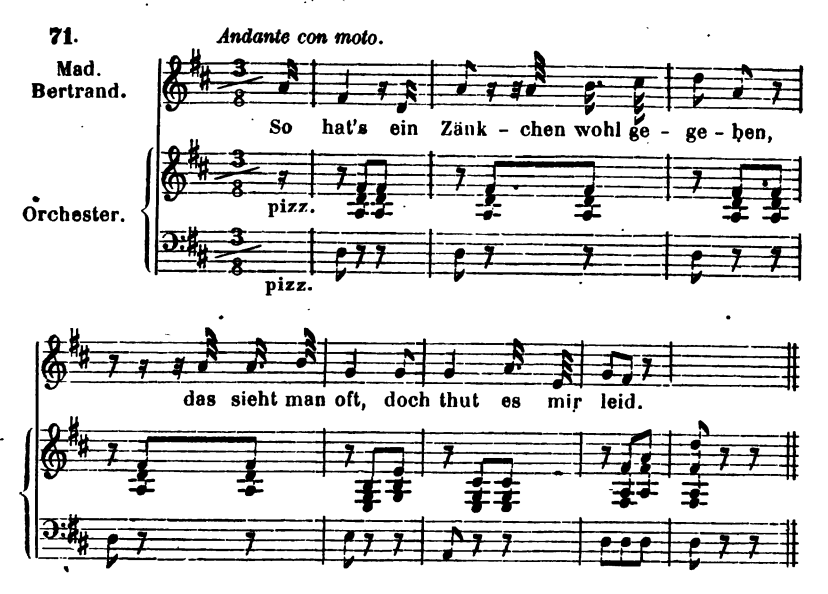


2. Die Singstimme hat die vollständige Melodie, das Orchester nur homophones Akkompagnement dazu.

Diese Gestaltungsweise ist nach der vorstehend bemerkten die nächst einfache. Sie muss, wenn sie gute Wirkung machen soll, die Singmelodie durch verschiedenen Rhythmus und Klang des Orchesters kontrastiren.

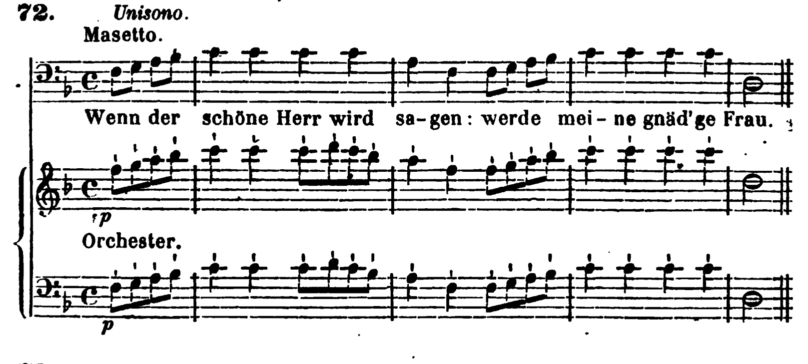


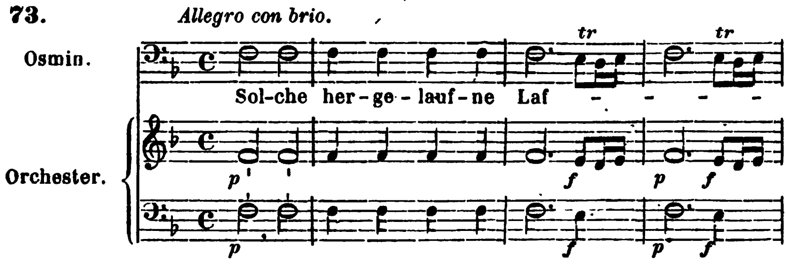
Eine vortreffliche Gestaltung dieser Art zeigt das Zankduett in Auber's »Maurer und Schlosser«.
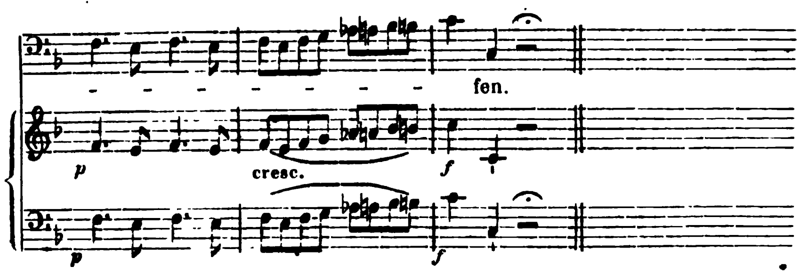


3. Im Orchester wird die Singmelodie mitgespielt.

a. Erste Art. Unisono.
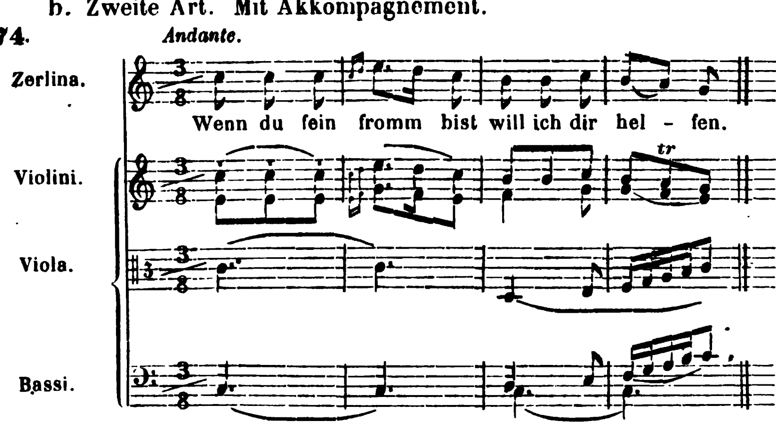






b. Zweite Art. Mit Akkompagnement.

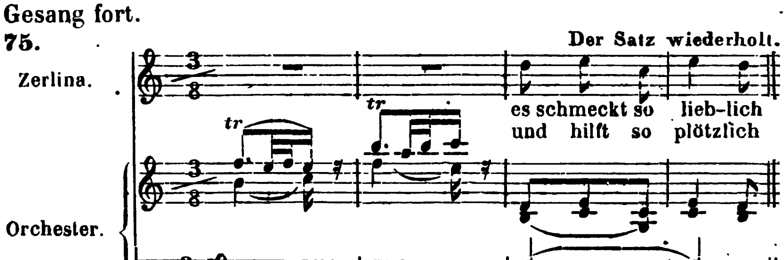
74. *Andante.*



4. Gesang- und Orchestermelodie getheilt, abwechselnd.

a. Erste Art. Die Orchestermelodie geht mit dem eintretenden Gesang fort.

75. Der Satz wiederholt.
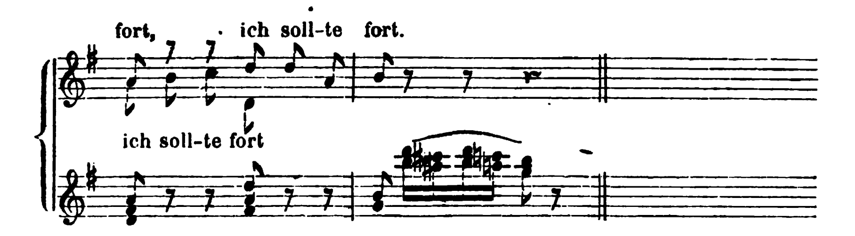


b. Zweite Art. Beim Eintritt des Gesanges tritt homophones Akkompagnement ein.

76.

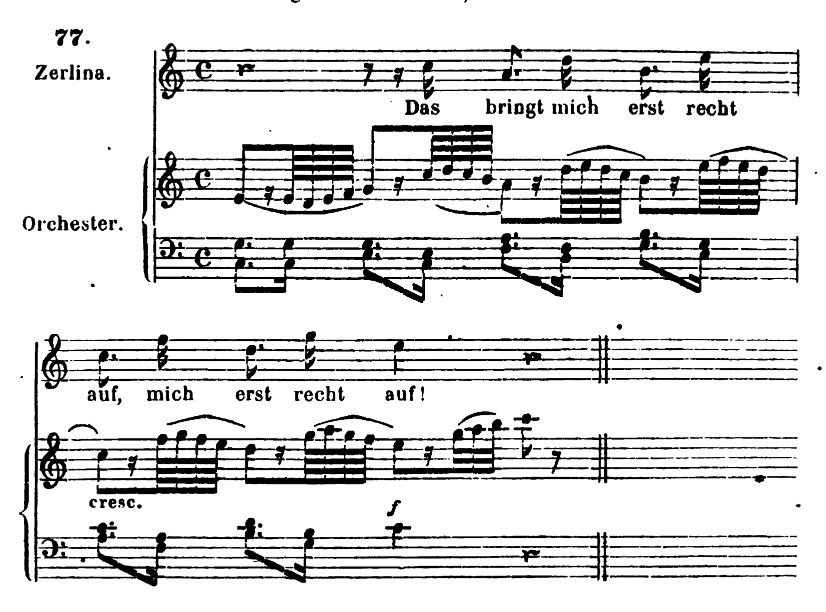
Schwarze Damen in der Zauberflöte.

ich soll-te
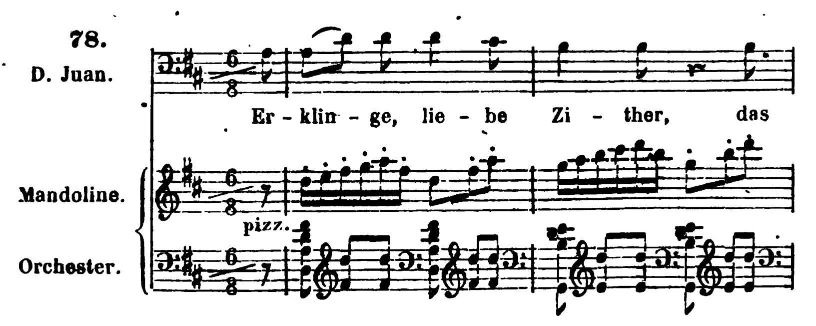
Orchester.
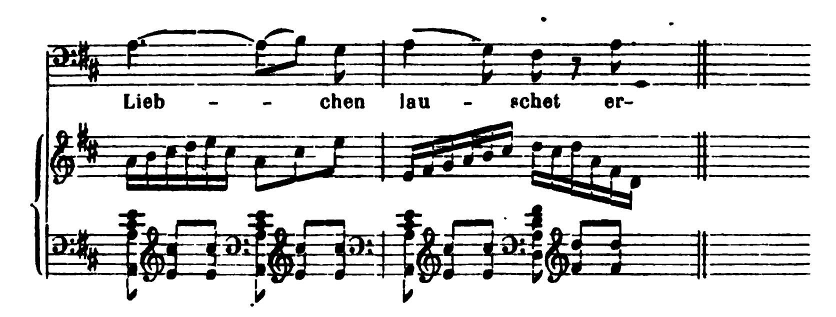


5. Die Gesangsmelodie wird von der Orchestermelodie ausgeschmückt, variirt.



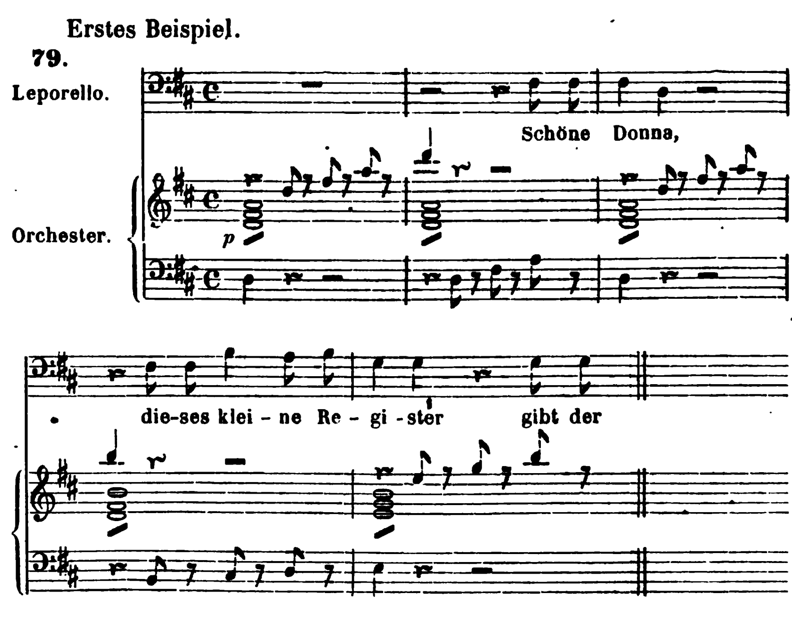
6. Zwei vollständige Melodieen ertönen zu gleicher Zeit; die eine führt der Gesang, die andere das Orchester aus.
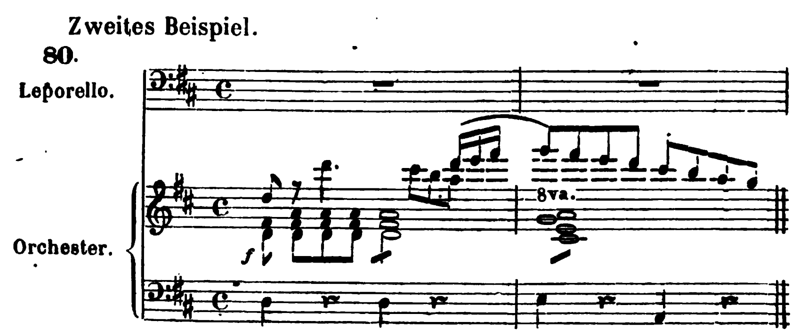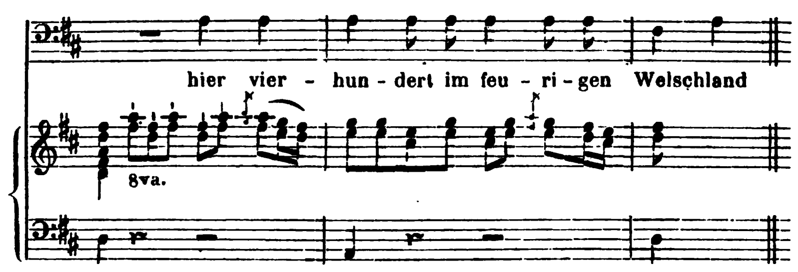




7. Das Orchester hat die Melodie; der Gesang ist nur deklamatorisch dazu.

Erstes Beispiel.



Zweites Beispiel.





Vermannichfaltigung dieser Grundformen.

Vorstehende Beispiele zeigen die verschiedenen Grundgestaltungen der musikalischen Gedanken in der Oper. Die Veränderungen und Mischungen, welche damit vorgenommen werden können, sind in alle Ewigkeit nicht zu erschöpfen. Einige Winke und Beispiele dazu.
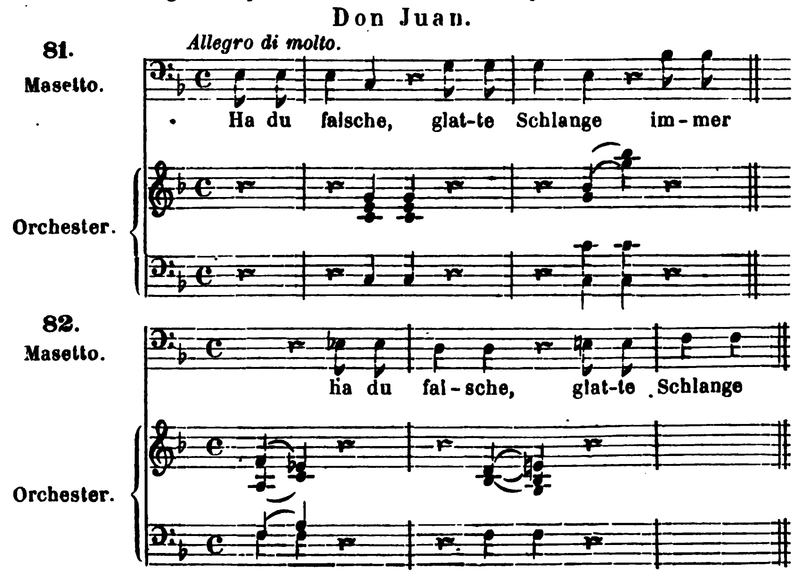
Die Mittel der Vermannichfaltigung liegen erstens: in der Tonik (Melodie in Hinsicht auf Steigen und Fallen der Töne); zweitens: in dem Rhythmus (Längen und Kürzen, Geltung der Noten, Takt, Tempo, Akzent); drittens: in der Harmonie und Modulation; viertens: in dem Akkompagnement (mehr oder weniger Instrumente); fünftens: in der Instrumentation (verschiedene Klänge, Farbengebung).

Nehmen wir die erste, einfachste Formel: Gesang allein, Orchester allein, mit einander abwechselnd.

Diese Gestaltungsweise erscheint meistens nur in kleinern Theilen der Periode, einzelnen Takten, Abschnitten, Sätzen.

Hier einige Beispiele aus Mozart'schen Opern:

Don Juan.



83. *Andante sostenuto.*

Ottavio.

Orchester.

Herz ein Band der Freundschaft fes-selt uns bei-de, was dich be-ru-higt gewährt mir Freude

Entführung aus dem Serail.
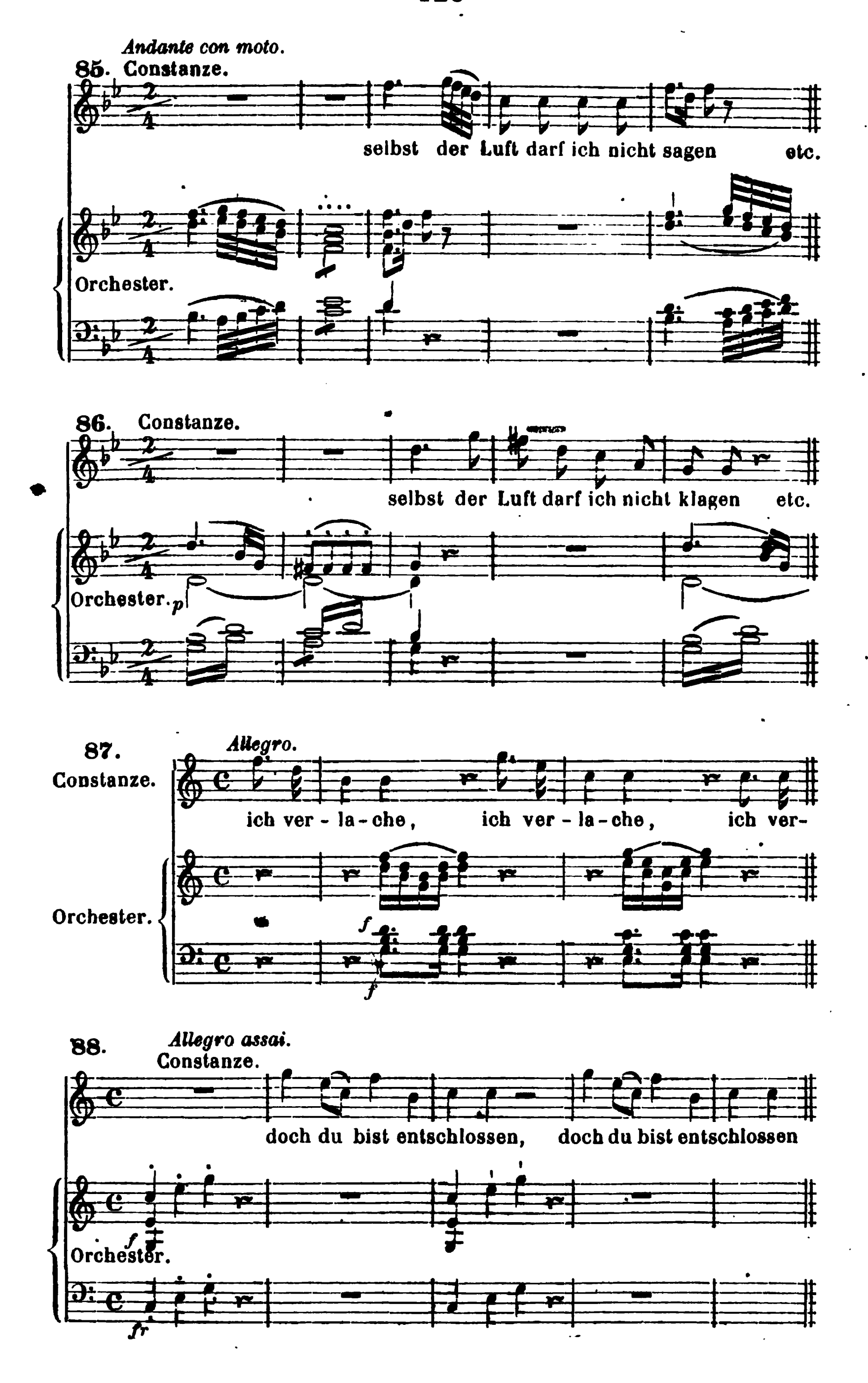
84. *Allegro.*
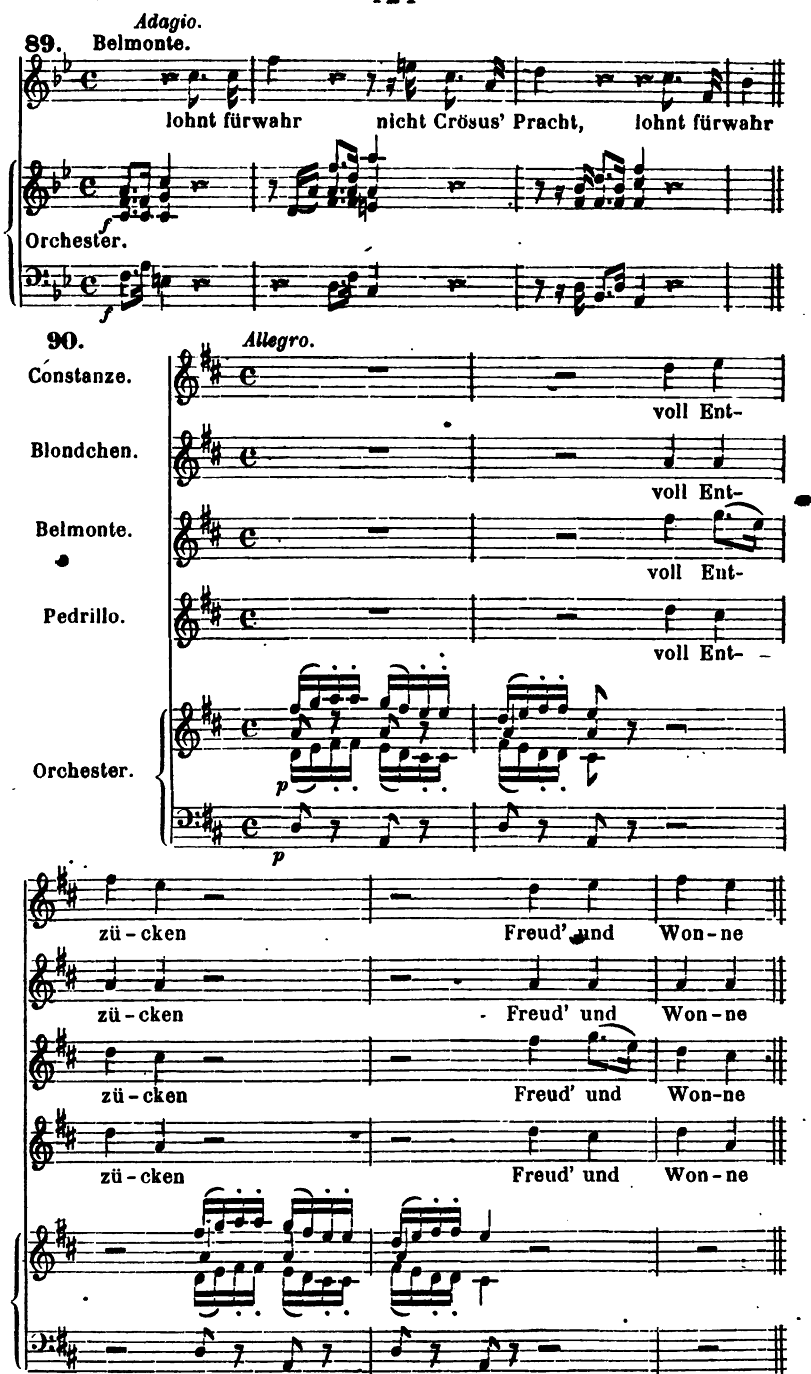
Osmin.
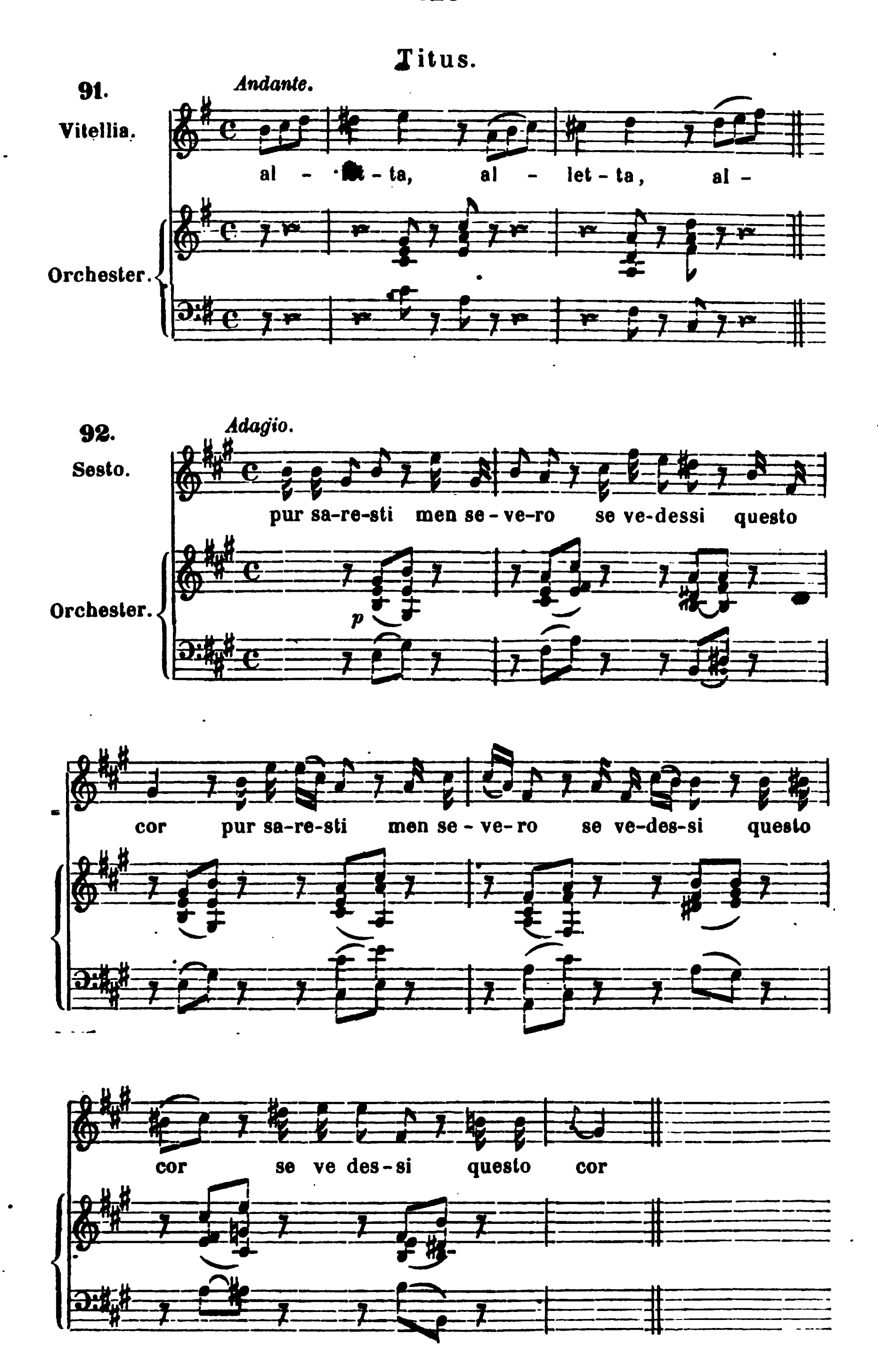
Orchester.
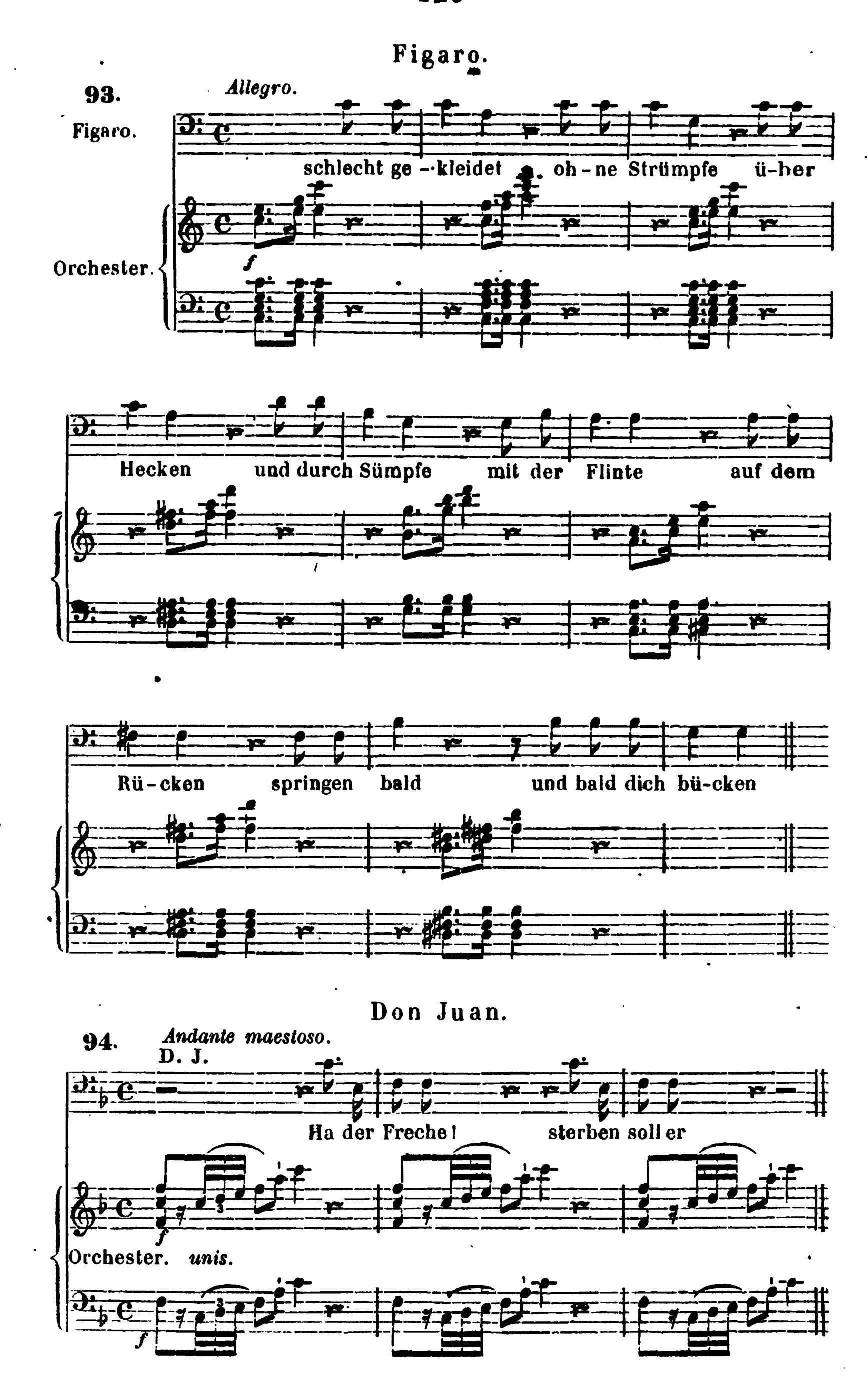
fr

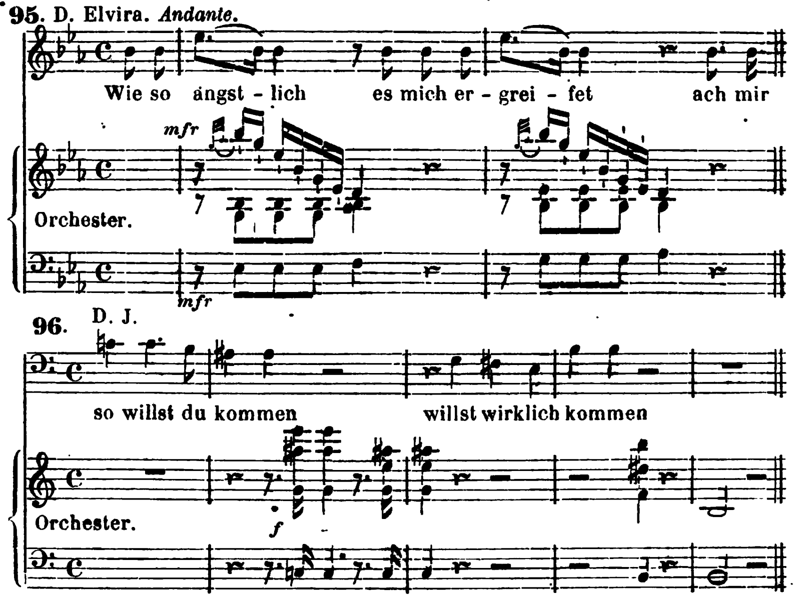
Eu-re Tü-cke, eu-re Ränke, eu-re Fin-ten, eu-re Schwänke


Andante con moto.
85. Constanze.
selbst der Luft darf ich nicht sagen etc.
Orchester.
86. Constanze.
selbst der Luft darf ich nicht klagen etc.
Orchester. p
87. Allegro.
Constanze.
ich ver - la - che, ich ver - la - che, ich ver-
Orchester.
88. Allegro assai.
Constanze.
doch du bist entschlossen, doch du bist entschlossen
Orchester.
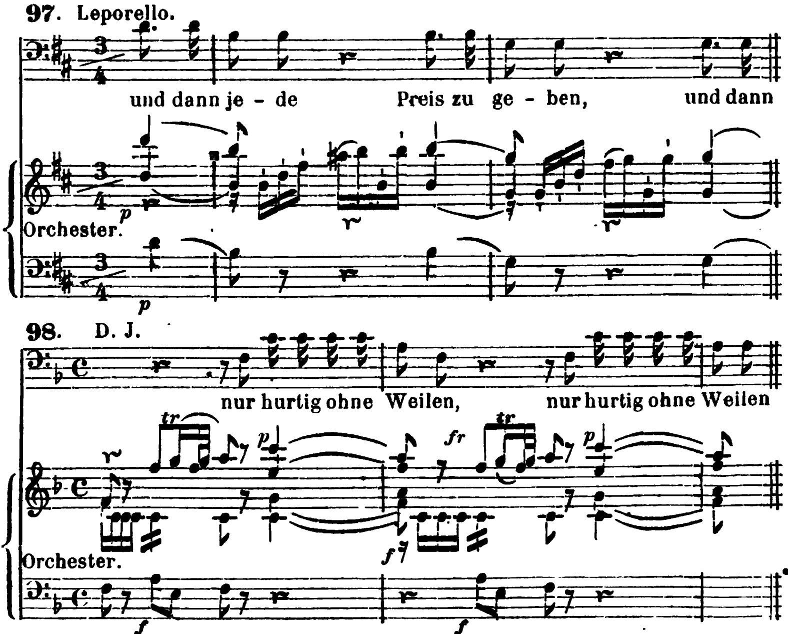

Adagio.
89. Belmonte.
lohnt fürwahr nicht Crösus' Pracht, lohnt fürwahr
Orchester.
90.
Allegro.
Constanze.
Blondchen.
Belmonte.
Pedrillo.
voll Ent-
voll Ent-
voll Ent-
voll Ent-
Orchester.
zü-cken Freud' und Won-ne
zü-cken Freud' und Won-ne
zü-cken Freud' und Won-ne
zü-cken Freud' und Won-ne
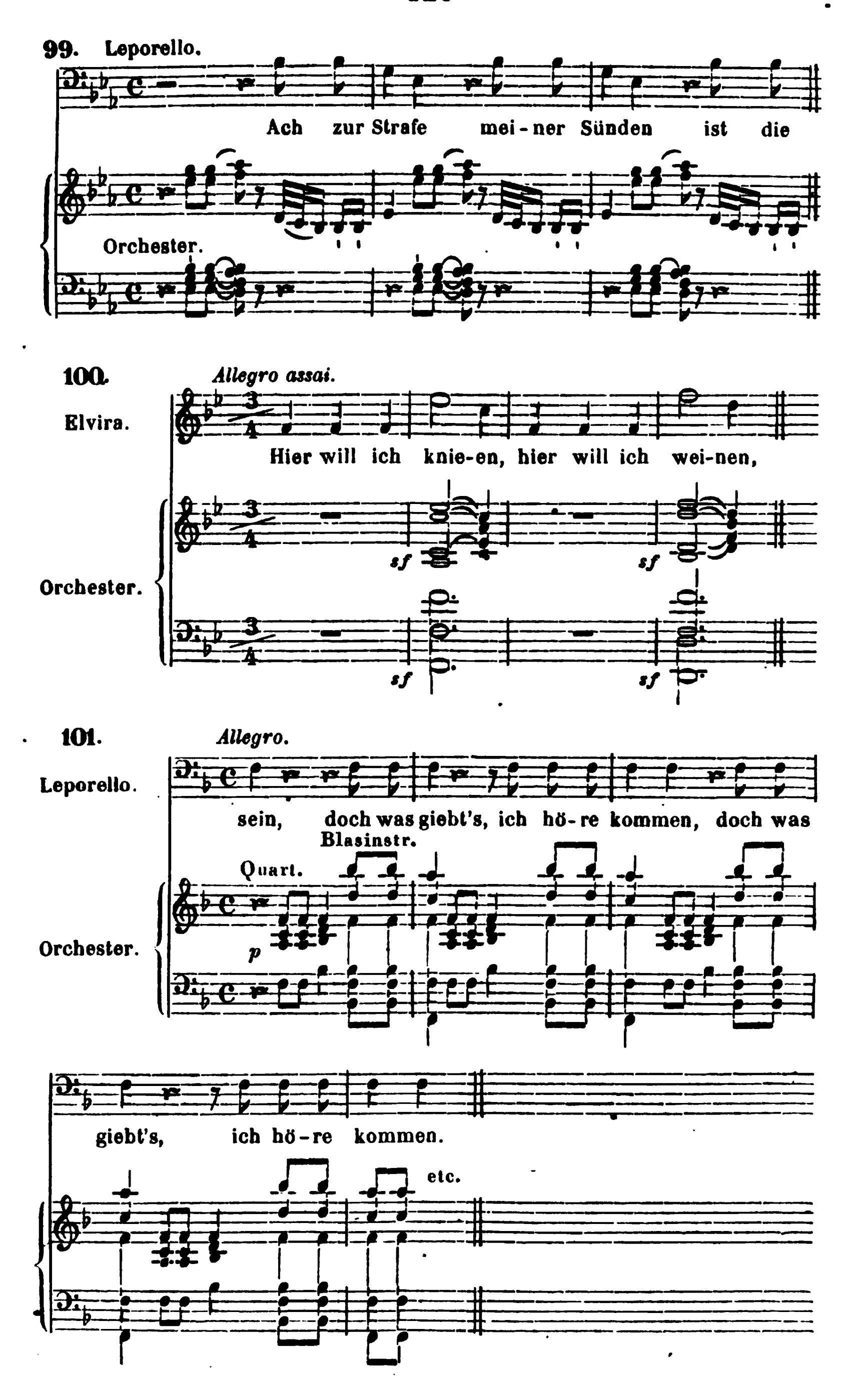

Titus.
91.
Andante.
Vitellia.
al - ta, al - let - ta, al -
Orchester.
92.
Adagio.
Sesto.
pur sa-re-sti men se - ve-ro se ve-dessi questo
Orchester.
p
cor pur sa-re-sti men se - ve - ro se ve-des-si questo
cor se ve des - si questo cor


Figaro.
93.
Allegro.
Figaro.
schlecht ge-kleidet, oh-ne Strümpfe ü-ber
Orchester.
f
Hecken und durch Sümpfe mit der Flinte auf dem
Rü-cken springen bald und bald dich bü-cken
Don Juan.
94.
Andante maestoso.
D. J.
Ha der Freche! sterben soll er
Orchester.
unis.
f



Modifiziren wir diese Gestaltung in der Weise, dass das Orchester, anstatt zu schweigen, zu dem Gesange fortspielt, oder umgekehrt, dass der Gesang zu dem eintretenden Orchester forttönt, so entstehen unzählige ähnliche und doch zugleich verschiedene Bilder, wie folgende wenige Beispiele schon beweisen:
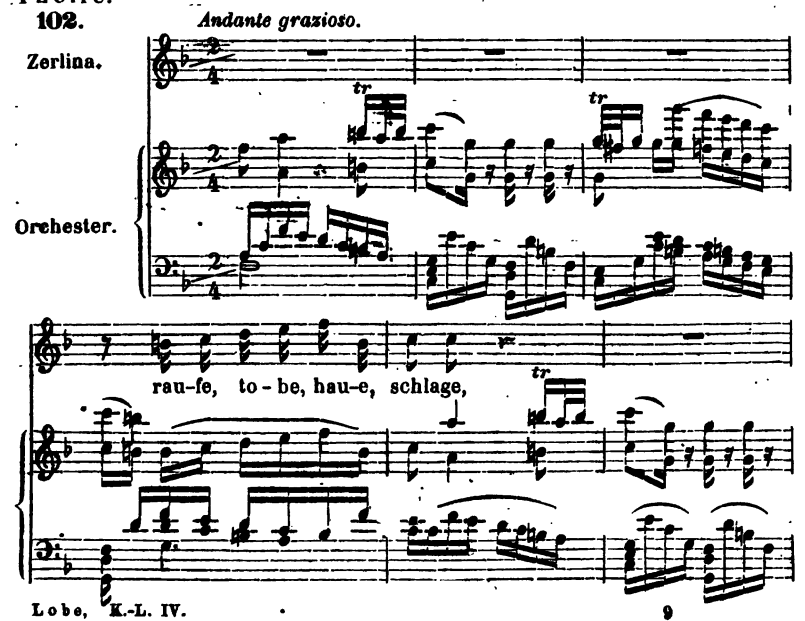




99. Leporello.
Ach zur Strafe mei-ner Sünden ist die
Orchester.
100. Allegro assai.
Elvira.
Hier will ich knie-en, hier will ich wei-nen,
Orchester.
sf
sf
sf
sf
101. Allegro.
Leporello.
sein, doch was giebt's, ich hö-re kommen, doch was
Blasinstr.
Quart.
p
Orchester.
giebt's, ich hö-re kommen.
etc.
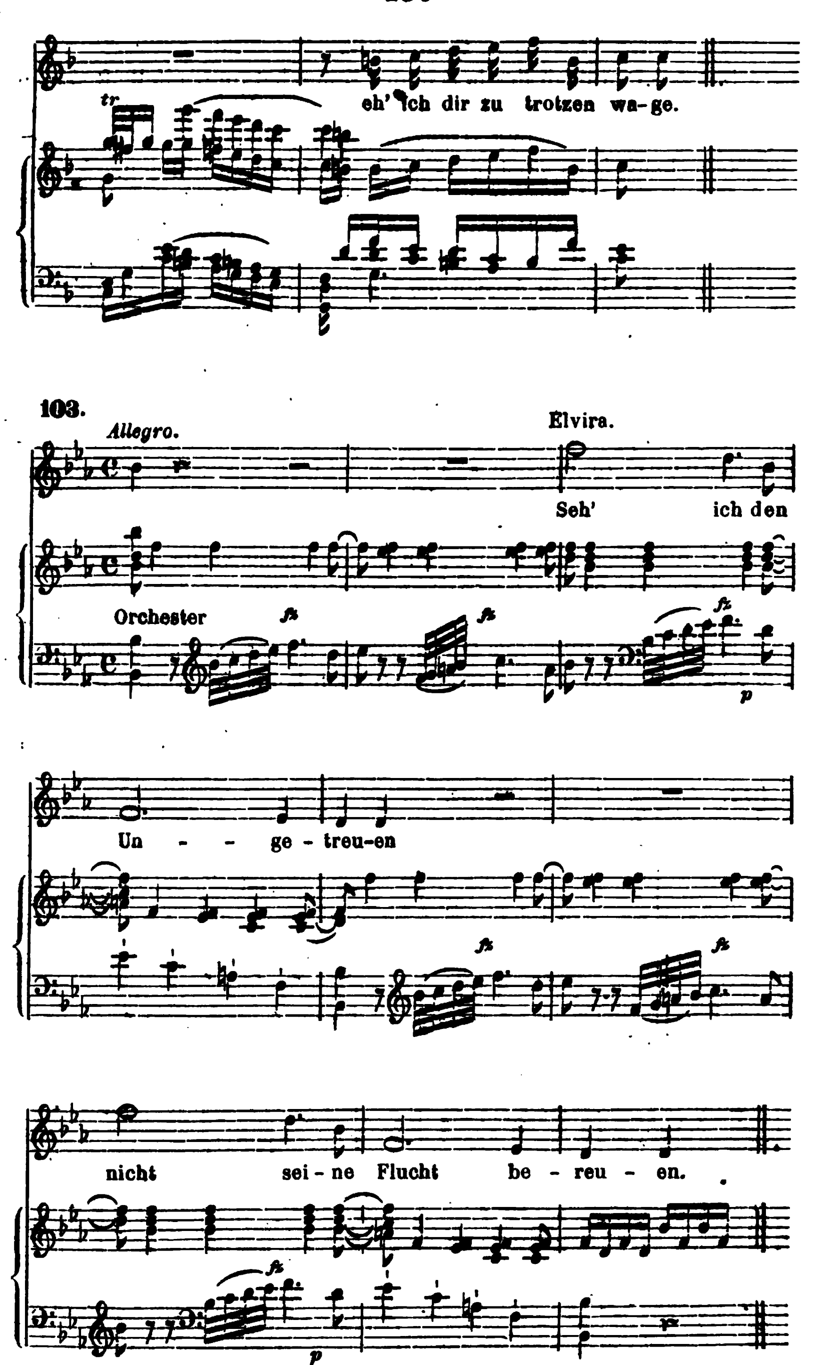
Symmetrie.
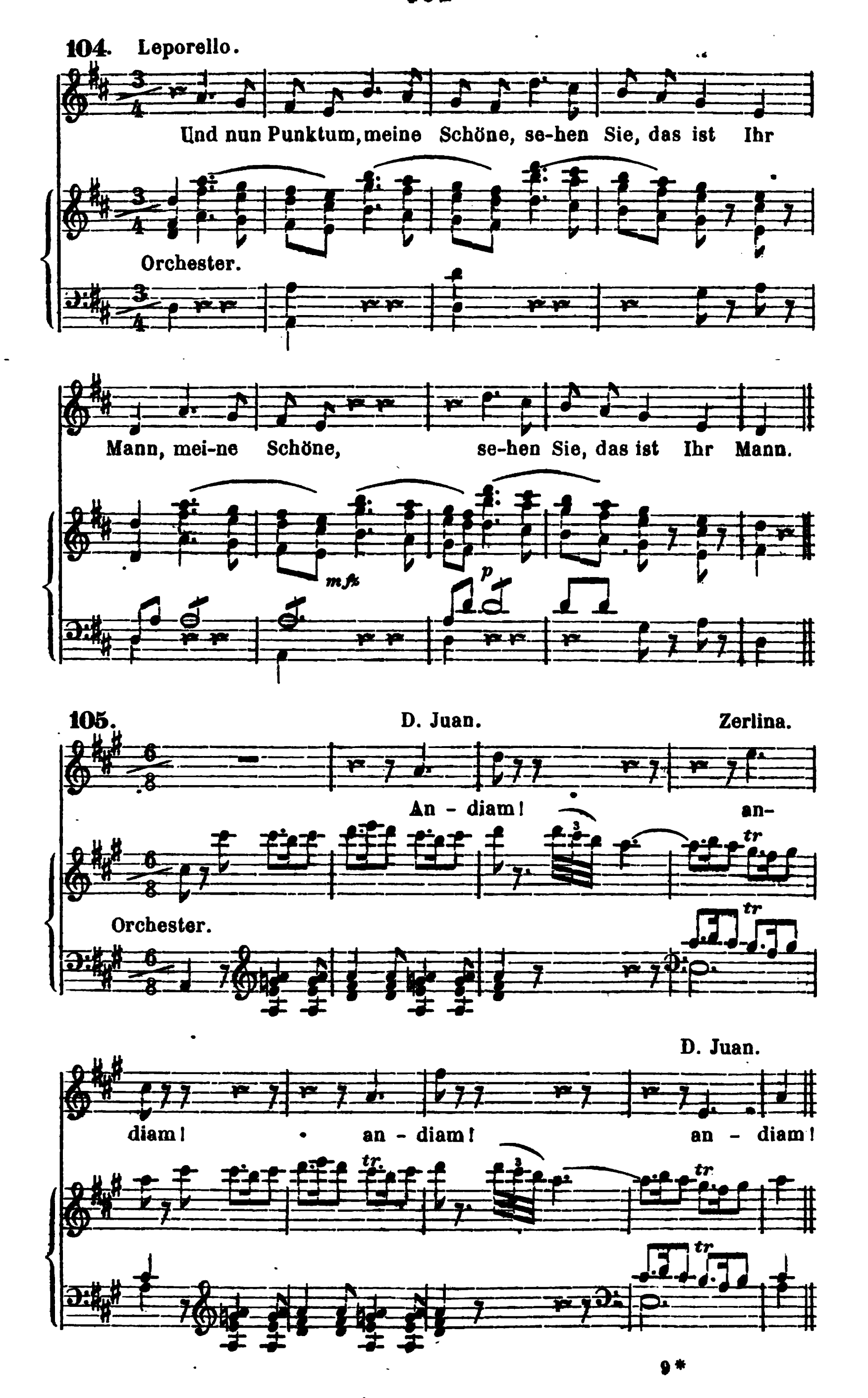
Das Streben nach Freiheit in der Kunst hat unzweifelhaft seinen guten Grund überall, wo die Vernunft unmotivirte Einschränkungen entdeckt. Die Beseitigung dagegen von Regeln, die aus der Natur des Menschengeistes abstrahirt sind, ist nicht zu billigen. Vilmar spricht in seiner Literaturgeschichte ein gutes Wort darüber: »In dem Bewusstsein der Schranken und in der Einhaltung derselben liegt die letzte und einzige Bedingung einer schöpferischen Kunstfertigkeit.« Mit diesem Ausspruch stimmen nun alle ächten Aesthetiker und Praktiker z. B. auch in Ansehung der symmetrischen Gestaltung der Wortperiode überein. Lessing sagt in einer Auslassung über freie Verse: »der Scribent selbst behielte dabei in der That alle Freiheit, die ihm in der Prosa zu statten kommt, und würde blos Anlass finden, seine Perioden desto symmetrischer und wohlklingender zu machen.« Goethe lobt an Voss, dass dieser zur Vollendung in der Poesie auch »Wohlbewegung des Periodenbaues verlange, wie sie der gebildete Geist aus seinem Innern entwickelt, um einen Gegenstand, ein Empfundenes völlig entsprechend und zugleich bezaubernd anmuthig auszudrücken.«
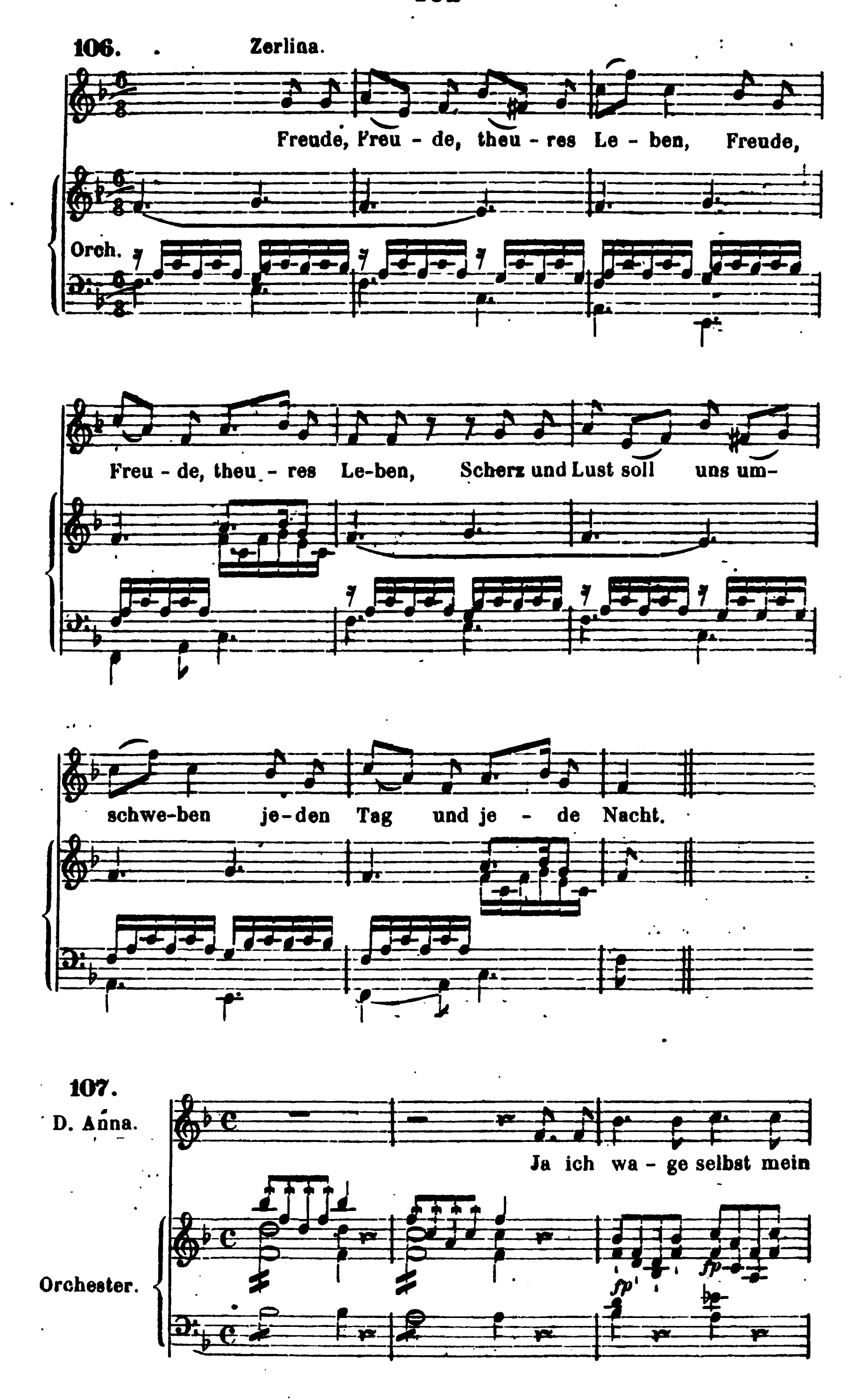
Die Symmetrie hat nun auch Mozart als ein unerlässliches Gesetz für die Gestaltung der Operngedanken erkannt und beobachtet. Die Maximen dafür sind sehr einfach, man kann sie, wo die einfache Periode auftritt, auf zwei Formeln reduziren.
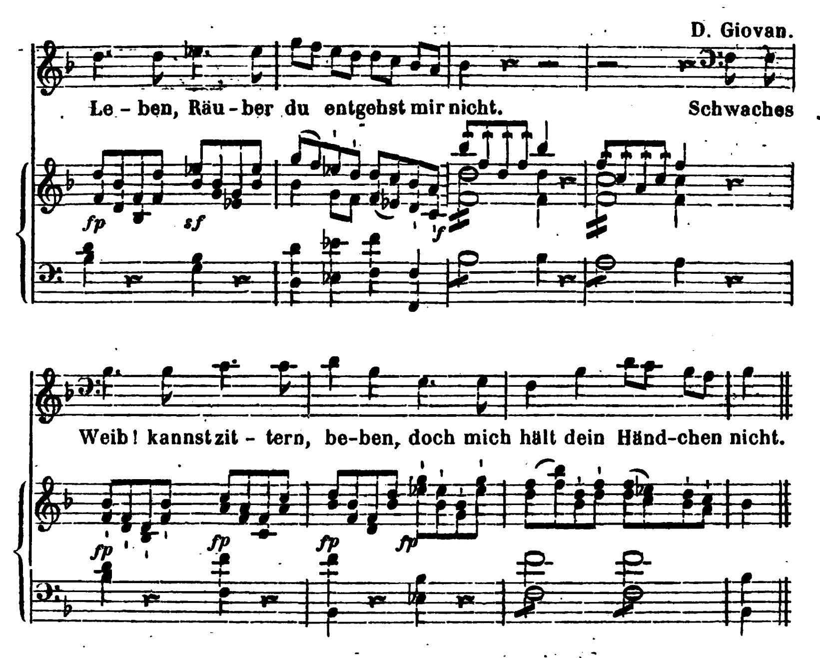
Die erste lautet: Wiederholung kleiner, gleicher Theile.




tr
eh' ich dir zu trotzen wa-ge.
103.
Allegro.
Elvira.
Seh' ich den
Orchester
fz
p
Un - - ge-treu-en
nicht sei-ne Flucht be-reu-en.
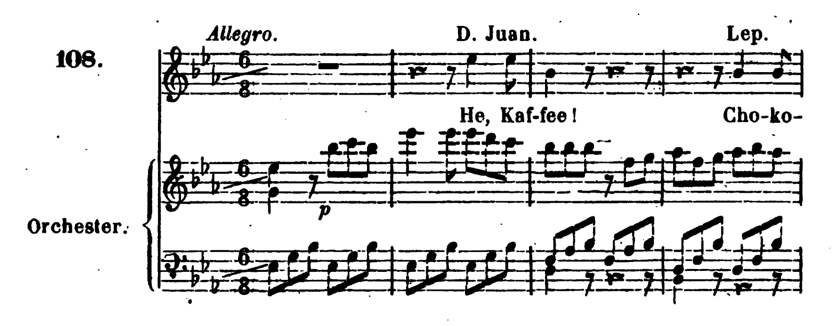

104. Leporello.
Und nun Punktum, meine Schöne, se-hen Sie, das ist Ihr
Orchester.
Mann, mei-ne Schöne, se-hen Sie, das ist Ihr Mann.
mfz
p
105. D. Juan. Zerlina.
An - diam! an-
Orchester.
tr
D. Juan.
diam! an - diam! an - diam!
tr
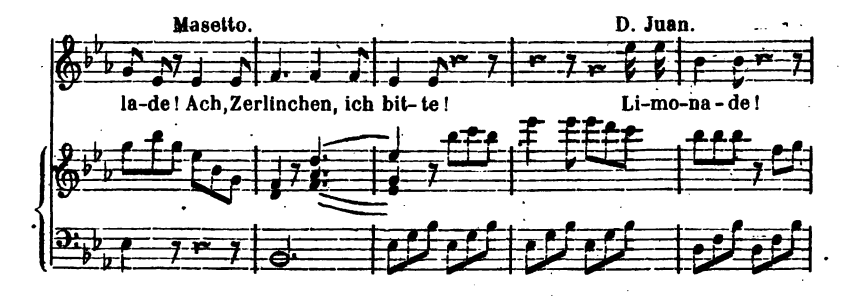

106.
Zerlina.
Freude, Freu - de, theu - res Le - ben, Freude,
Orch.
Freu - de, theu - res Le-ben, Scherz und Lust soll uns um-
schwe-ben je-den Tag und je - de Nacht.
107.
D. Anna.
Ja ich wa - ge selbst mein
Orchester.
fp
fp
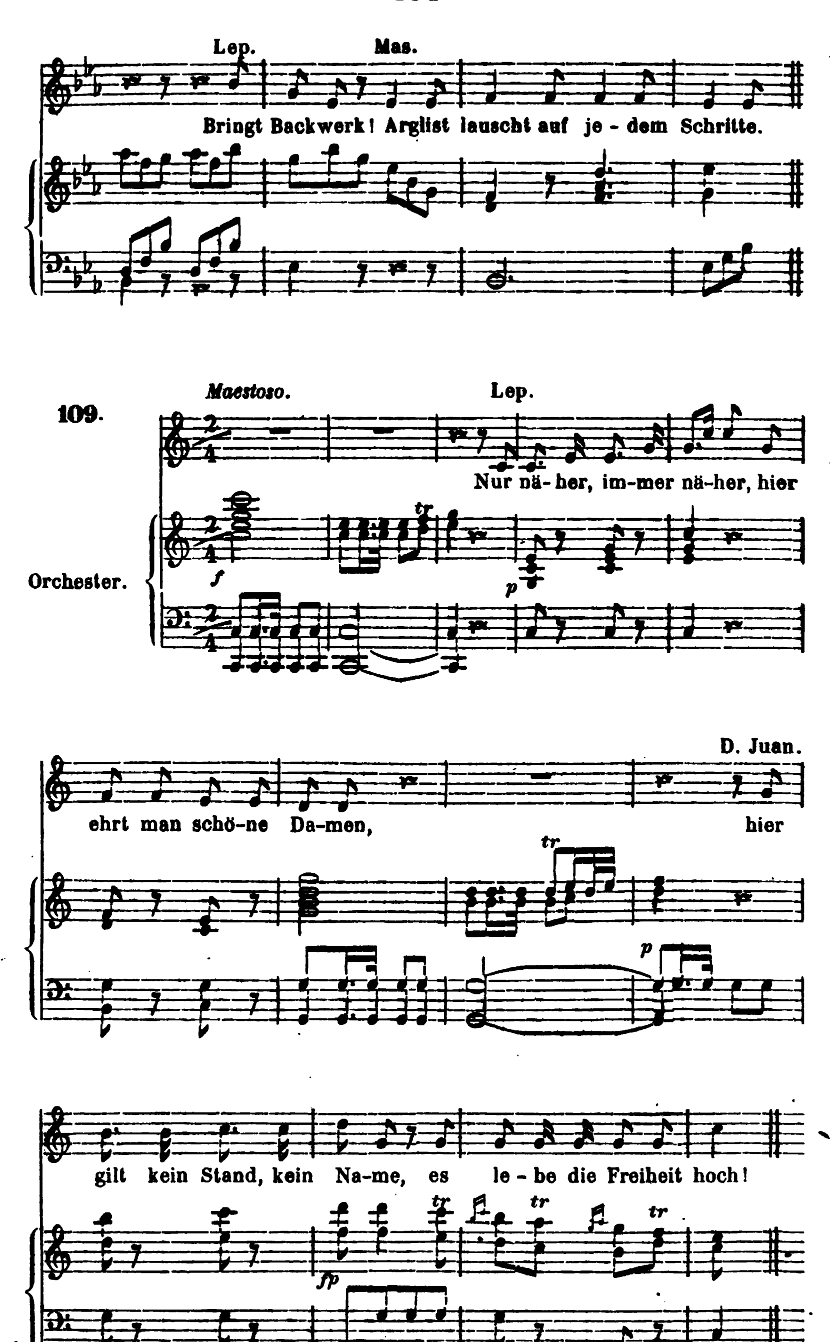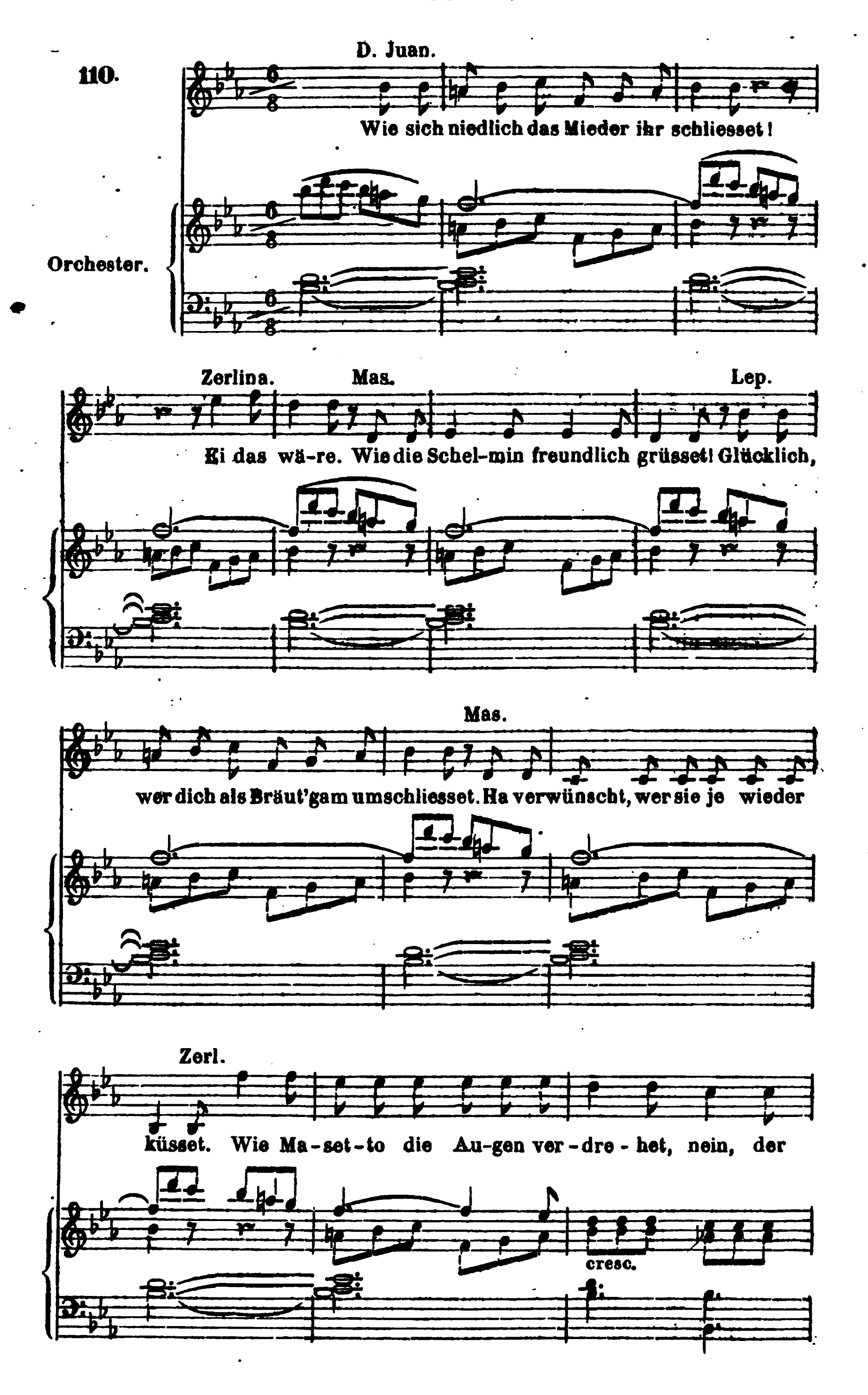


Diess ist eine zehntaktige Periode, aus zwei fünftaktigen Sätzen konstruirt. Das Orchester hat z w e i, der Gesang d r e i Takte.
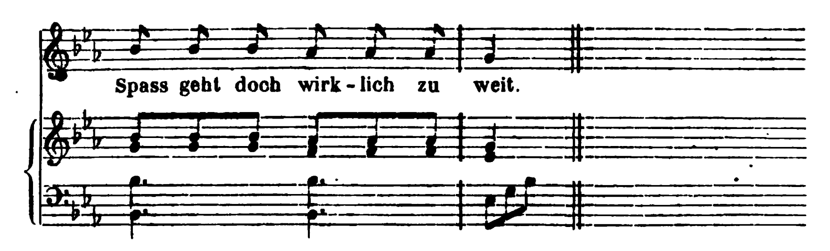
108.






Lep.
Mas.
Bringt Backwerk! Arglist lauscht auf je - dem Schritte.
109.
Maestoso.
Orchester.
Lep.
Nur nä-her, im-mer nä-her, hier
ehrt man schö-ne Da-men,
D. Juan.
hier
gilt kein Stand, kein Na-me, es le - be die Freiheit hoch!


110.
D. Juan.
Wie sich niedlich das Mieder ihr schliesset!
Orchester.
Zerlina.
Mas.
Lep.
Ei das wä-re. Wie die Schel-min freundlich grüsset! Glücklich,
Mas.
wer dich als Bräut'gam umschliesset. Ha verwünscht, wer sie je wieder
Zerl.
küsset. Wie Ma-set-to die Au-gen ver-dre-het, nein, der
cresc.



Man wird in allen diesen Beispielen ausser den Konstruktionsverschiedenheiten leicht auch die Formel oder die Formeln erkennen, über welche sie gebildet sind.
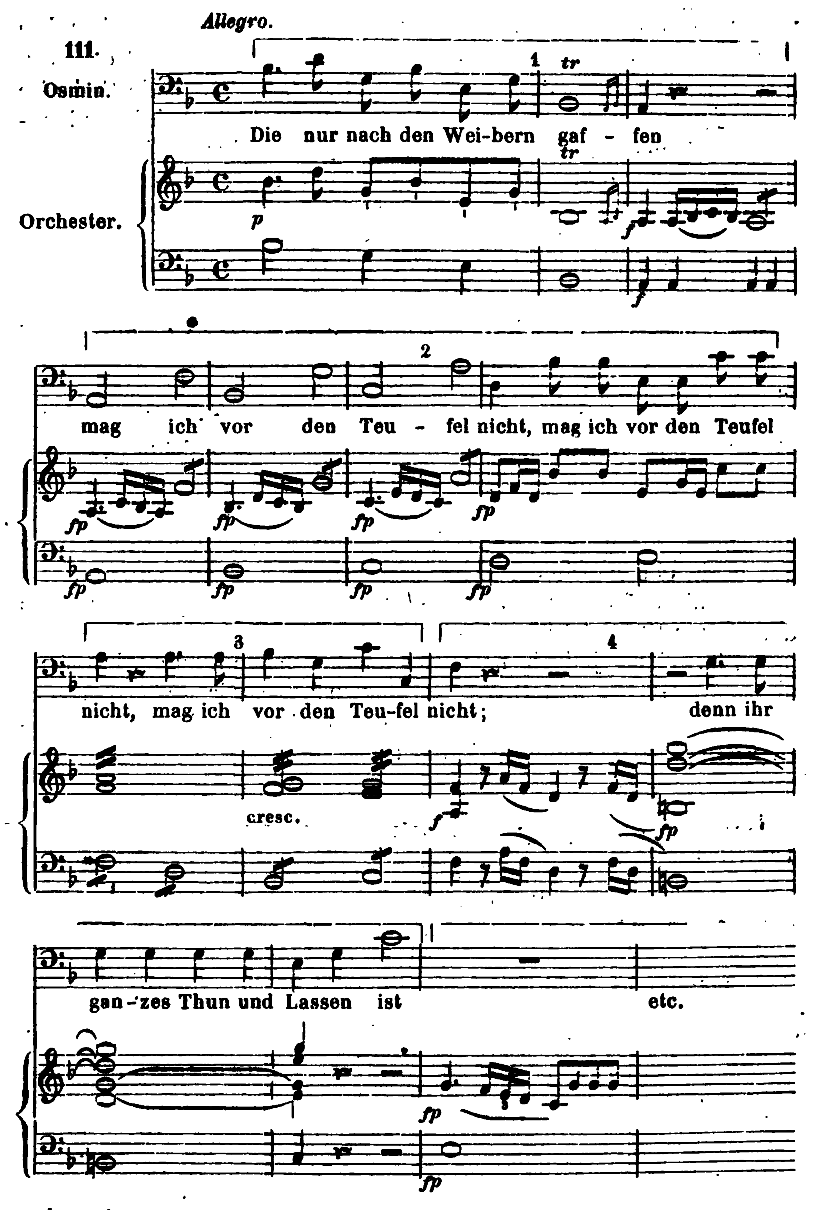
Freiere Konstruktionsformen der einzelnen musikalischen Gedanken.

Die Theile der einzelnen Gedanken in der Oper sind dieselben, wie ich sie im ersten Theile meiner Kompositionslehre für die Instrumentalmusik angegeben habe; Motivglied, Motiv, Abschnitt, Satz, Periode. Auch sind viele einzelne Perioden nach denselben Gesetzen wie in den Instrumentalwerken konstruirt, d. h. aus Modellen innerhalb der Periode thematisch entwickelt und ausgesponnen.

Viele einzelne Operngedanken sind jedoch freier konstruirt. Es kommen mehr selbständige Sätze und Abschnitte, oft neue, von einander verschiedene Motive vor, und ferner auch Gestaltungen, wo eine symmetrische Ordnung und Bezüglichkeit aufeinander wie in den Instrumentalgedanken nicht zu bemerken ist. Indessen wird es doch kaum einen Gedanken geben, in welchem nicht eine Wiederholung, wenigstens eines Motivgliedes, oder Motives, anzutreffen wäre.

Vor Allem ist die thematische Arbeit im Ganzen, in eigenen dazu bestimmten Gruppen und Theilen der Instrumentalwerke, wie z. B. in der Mittelsatzgruppe einer Symphonie u. s. w., in den Opernformen nur äusserst selten vorhanden. An Bezüglichkeit der Gedanken in der ganzen Form der Opernstücke fehlt es darum doch nicht. Sie ist nur anderer Art. Darüber und über den Grund dieser verschiedenen Konstruktionsweisen der Opernformen werden wir später geeignetere Orte zur Entwickelung finden. Hier wollen wir nur einige freiere Arten kurz andeuten, da der angehende Opernkomponist nach meinen früheren Lehren vollkommen befähigt ist, die Abweichungen selbst zu erkennen.

Der Leser blicke auf Beisp. 10 zurück. Diess ist eine einfache Periode von sieben Takten. Ein thematisch ausgesponnenes Modell hat dieselbe nicht. Doch ist das dritte Motiv im vierten Takte treu, im fünften Takte in der Verkleinerung doppelt wiederholt. Hierauf folgen nachstehende Gedanken.
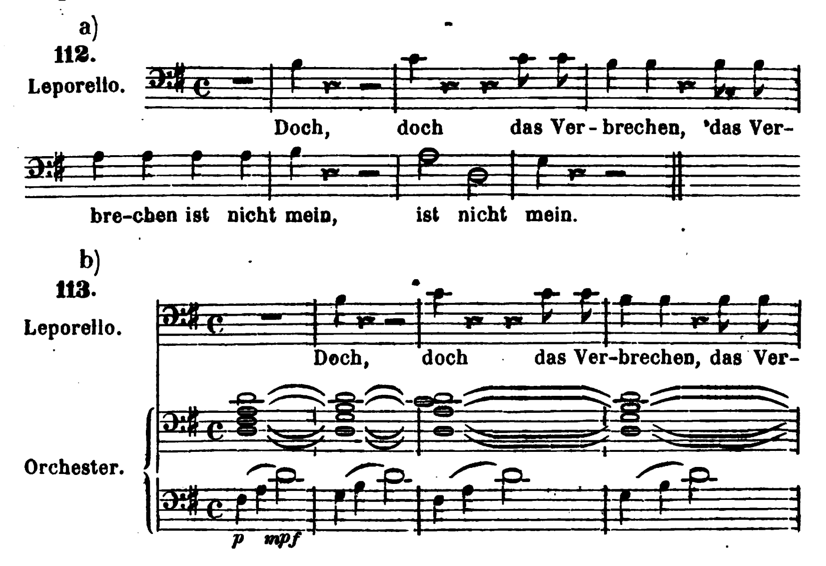


Nach meiner Abtheilung der vorstehenden Stelle erscheint zuerst ein Gedanke von drei Takten ganz selbständiger Art (— ein erweiterter Abschnitt oder verkürzter Satz —), denn er entwickelt sich weder thematisch nach in irgend einem Modell oder einer vor-
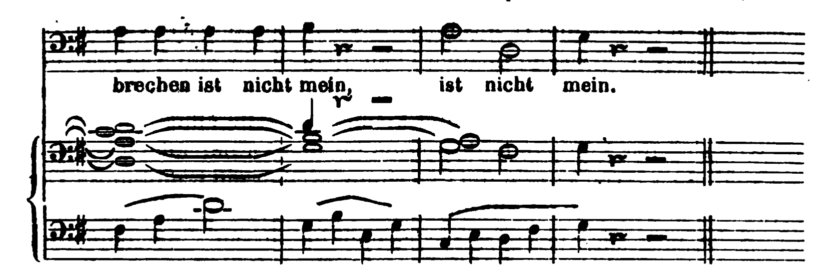
hergehenden Periode, noch hat er eine Beziehung auf den folgenden Satz durch gemeinschaftliche Motive. Jeder Takt enthält eine von den anderen verschiedene Figurenart. Der darauf folgende Gedanke unter 2 bildet einen selbständigen Satz; dieser ist einheitlicher konstruirt, thematisch aus dem ersten Motiv desselben weitergesponnen. Der sich daran schliessende Gedanke erscheint als selbständiger Abschnitt mit neuen Motiven; unter No. 4 zeigt sich wieder ein viertaktiger Satz, mit ebenfalls lauter neuen Motiven.

In dreizehn Takten kommen demnach vier kleine Abtheilungen mit einem überreichen verschiedenen Motivmaterial vor; keine hat in ihrer äusseren Gestalt Bezug auf die anderen; sie sind daher unter den Begriff einer einheitlichen Periode im Sinn der Instrumentalmusik nicht zu bringen.

Man könnte allerdings noch andere Abtheilungsweisen als die oben bezeichnete annehmen. Der zweite Satz und dritte Abschnitt wären wohl als eine zu sechs Takten verkürzte einfache Periode zu betrachten, oder, den Anfangstakt des vierten Satzes noch dazu gerechnet, als eine siebentaktige, wodurch dann die drei letzten Takte als ein erweiterter Abschnitt erklärt werden müssten. Es kommt hierauf nichts an. So oder so aufgefasst, die Konstruktion der ganzen Stelle ist äusserst locker.

Hierbei ist jedoch noch auf einen Umstand aufmerksam zu machen. Gesang und Orchester können, wie wir oft bemerkten, technisch ganz verschieden konstruirte Gedanken gleichzeitig vortragen. Man sehe folgende Stellen:





Hier stellt sich der Gesang allein, bei a), wie eine ziemlich bedeutungslose Nebenstimme vor. Sieht man aber das Orchesterspiel dazu, bei b), so erblickt man eine symmetrische, nur aus einem Motiv (Bass) herausgesponnene Periode.

Es ist daher beim Studium der einzelnen Gedankenbildungen in der Oper immer vor Allem die Hauptmelodie aufzusuchen, aus welcher erst ersehen werden kann, ob der Gedanke eine strengere oder freiere Konstruktion hat. Dann wird sich zeigen, dass letztere Behandlungsweise die bei weitem seltenere ist.

Schlüsse der Perioden.

So lange Deutlichkeit und Verständlichkeit der Kunstwerke eine Forderung des menschlichen Geistes bleibt, wird auch der Tonsetzer auf leicht erkenn- und auffassbare Gliederung aller seiner musikalischen Formen halten müssen, vor allem auf klaren Periodenbau. Jede Periode soll ein Wesen sein, das zwar als Theil eines Ganzen erscheint, aber auch für sich schon ein bestimmtes Einzelleben kundgibt. Der Hörer muss Anfang und Ende jeder Periode sicher erkennen, um eine von der andern unterscheiden zu können.

Ein Hauptmittel dazu bieten die Schlussformen.

Man sucht sie in neuerer Zeit mehr und mehr zu vermeiden, oder wenigstens durch die gesuchtesten Wendungen zu verstecken, die Abtheilungsmerkmale gleichsam zu verwischen, um — überall neu und überraschend zu sein. Besonders werden die Trugschlüsse dazu benützt, dergestalt, dass man oft ein halbes Tonstück hindurch keine volle Kadenz zu hören bekommt. Diess ist eine unglückselige Neuerung. Schlüsse sind die musikalische Interpunktion. So schwer verständlich eine Rede ohne Punktums, Semikolons, Kommas sein würde, so unverständlich wird eine Musik ohne Schlüsse. Die Schriftsteller suchen ihren Stil durch kurze Perioden und fertige Sätze immer klarer und leichter verständlich zu machen, in der Musik glaubt man origineller zu werden, wenn man die langen Schachtelperioden der älteren Scribenten wieder nachahmt. Nicht aber in der Erschwerung, sondern in der Erleichterung des Verständnisses der Kunstwerke liegt der wahre Fortschritt. Aller-

dings haben Ganz- und Halbschluss so beschränkte harmonische Formen, dass in dieser Beziehung keine Rede mehr von Neuheit sein kann. Sie sind aber ein für allemal unentbehrlich für den Hörer zur Unterscheidung der grösseren und kleineren Theile eines Tonstücks, als wodurch die Auffassung desselben im Ganzen nur möglich wird. Sie sind eben ihrer Verständlichmachung wegen ein Hauptmittel zur Popularisirung der Musik im guten Sinne.

Sehe man die Opern Mozart's auch darauf an. Sie enthalten keine einzige Periode, deren Ende nicht durch irgend eine Schlussweise deutlich markirt ist, wodurch zugleich der Eintritt der nächsten bestimmt angekündigt wird.

Ich werde in einem späteren Kapitel noch überdiess darzuthun suchen, dass der einsichtige Künstler keineswegs überall auf unbedingte Neuheit ausgeht, und dazu seine guten Gründe hat.

Harmonie und Modulation in den Perioden.

Wir bemerken ferner in den allermeisten Perioden der Mozart'schen Opernpièçen eine grosse Einfachheit der Harmonie und Modulation.

Die leitereigenen Dreiklänge und Septimenakkorde werden in ihren gewöhnlichsten Folgen am häufigsten gebraucht. Ausweichungen innerhalb der Perioden kommen nicht oft vor. Die Modulation in andere Tonarten wird meist an verschiedene Perioden vertheilt, und auch meist nur in die nächstverwandten.

Diess sind Fakta, die überall konsequent wiederkehren; und dazu muss Mozart seine guten Gründe gehabt haben und hat sie in der That gehabt. Sie liegen in den Gesetzen der menschlichen Seele.

Niemand, der das Wesen der Gemüthserscheinungen studirt hat, kann verkennen, dass jede Stimmung, die sich charakteristisch benennen lässt, eine Einheit ist, sich in éinem bestimmten Kreise hält und bewegt. Wie alle anderen musikalischen Mittel: Takt, Tempo, Figurenart, Instrumentalkolorit u. s. f. diese Einheit erstreben, so auch Harmonie und Modulation. Oder sollte letztere eine Ausnahme machen, sich nicht analogisch der inneren Gemüthsmodulation anschliessen, nur dem äusseren Zweck dienen, durch stets überraschende Harmoniefolgen zu vergnügen? »Si tout est permis, rien ne peut produire un grand effet.« Diess Wort der Staël wird wohl seine Wahrheit für alle Zeiten und Künste fortbewähren. Wenn in jedem Takte eine andere Tonart erscheint, hat keine Periode eine bestimmte Tonart, kann die Modulation auch keine einheitliche Stimmung versinnlichen. Kommt der verminderte Septimenakkord in jeder Periode vor, wie soll er einen besonderen Gefühlsmoment charakterisiren?

Hieraus floss für Mozart der Grundsatz der Angemessenheit der Harmonie und Modulation und des Maasshaltens in dem Ge-

brauch derselben. Er war ein so gewandter und kühner Harmoniker wie nur irgend ein Komponist, aber höchst selten wandte er diese Kunst an, und niemals um ihrer selbst willen, sondern stets nur, wo es die Versinnlichung eines aussergewöhnlichen Gemüthszustandes verlangte.

Beeinträchtigt aber diese relative Einfachheit, ja Gewöhnlichkeit der Schlüsse, wie der Harmonie und Modulation den Genuss an den Mozart'schen Opern? Vermissen wir mit Bedauern den jetzt so hoch gepriesenen Fortschritt in diesen Beziehungen? Welcher unbefangene Musikfreund oder Kenner stellt eine der neueren Opern über Don Juan? Gilt er nicht heute noch für das unübertroffene Muster psychologischen Ausdrucks, plastischer Charakteristik, — gewährt er nicht den höchsten, reinsten, ungetrübtesten Kunstgenuss, den nur irgend ein dramatisch-musikalisches Werk hervorzubringen vermag?

Achtes Kapitel.

Die Arie.

Die Arie ist in der Oper, was im Drama der Monolog: Aeusserung des erregten Innern einer Einzelperson.

Lagen, in denen der Mensch mit seinen Gedanken, Vorstellungen und Gefühlen allein ist, oder sein will, um ihnen ungehindert nachhängen zu können, werden zu keiner Zeit im Menschenleben ausgehen, und sind daher auf den Bretern, welche die Welt bedeuten, in künstlerischer Nachahmung im Drama als Monolog, in der Oper als Arie an sich natürlich und nothwendig.

Natürlich, sage ich; denn der Einwurf, dass der Mensch, wenn er allein ist, seine Gedanken und Gefühle empfinde, aber nicht laut ausspreche, noch weniger singend äussere, und darum Monolog wie Arie unnatürlich sei, bedarf wohl keiner Widerlegung.

Nun gibt es allerdings in den Opern manche unnatürliche Arie, aber diess liegt nicht in der Gattung an sich, sondern in der falschen Stellung und Behandlung derselben.

Die erste Bedingung des Eintritts eines solchen Singstücks ist: dass die dramatische Person allein sei, oder sich wenigstens für allein und unbeachtet halte*).

*) Von berechtigten Ausnahmen später.

Hiergegen wird freilich, oft in abgeschmacktester Weise, gesündigt.

Wenn z. B. Elvira in der »Stummen von Portici« auf ihrem Gange zur Trauung vor der Kirche anhält und in Gegenwart des Gefolges und Volkes ihr Liebesglück in einer langen Arie aussingt, so ist das, wie in der Wirklichkeit eine Unmöglichkeit, auch in der Kunstnachahmung eine auffallende Unwahrscheinlichkeit, denn auf einem solchen Gange bleibt keine Braut, am allerwenigsten eine fürstliche, eine halbe Stunde vor der Kirchthür stehen, und ist in einem solchen inhaltschweren Momente die Stimmung jedes gebildeten Weibes eine ernste, befangene, ahnungsvolle, religiöse, die sich nur schweigsam in sich gekehrt halten, nicht aber schwatzhaft nach aussen und von einer Menge Volkes gehört äussern kann. Unpassend ist daher diese Arie nicht als Arie an sich, sondern weil sie im grellen Widerspruch mit der Natur der Situation steht. Diess ist zunächst der Fehler des Dichters, den der Komponist freilich hätte einsehen und nicht acceptiren sollen.

Unnatürlich aber auch ist die Auffassung dieser Arie von Seiten des Komponisten, insofern sie dem Charakter der Person ganz und gar nicht entspricht. In diesen netten Rhythmen, heitern Phrasen, Trillern und Rouladen lässt sich allenfalls eine leichtfertige französische Grisette aus, nicht aber eine Prinzessin von ernstem Gemüth, die noch dazu in den steifen Formen der spanischen Etiquette und Grandezza erzogen und aufgewachsen ist. Hier sehen wir schon zwei Fehler, Widerspruch mit der Situation und Widerspruch mit dem Charakter, welche der genannten Arie vorgeworfen werden müssen, und wie vielen Arien in andern Opern noch!

Für die Berechtigung der Arie spricht noch mancher andere Umstand. Sie ist zur Abwechslung in der Oper nöthig. Immerwährende Massendarstellungen für Auge und Ohr spannen den Starknervigtesten ab, ermüden ihn. Die Situation und der Gesang der einzelnen dramatischen Person gewähren eine Erholung, selbst wenn die Arie leidenschaftlicher Natur wäre, wie viel mehr, wenn sie einfache und mildere Gemüthsstimmungen zu schildern hat. Nur sollte der musikalische Monolog dem blos recitirten im Drama auch angenähert, das Orchester der Natur der Einzelstimme angemessen behandelt werden.

Ist es denn so schwer einzusehen, dass die einzelne Menschenstimme die materielle Kraft nicht hat, die viele Menschen vereint zu entfalten vermögen? Wie kann ein richtiges Verhältniss herauskommen, wenn die Leidenschaft des Einzelnen mit demselben brausenden Orchestersturm begleitet wird, wie die Leidenschaft einer Volksmasse?

Das Schaffen einer guten Opernarie ist freilich eine schwere

Aufgabe. Die Seelenregungen wechseln in manchem Arientext oft mit jedem Vers. Sie alle sollen wahr ausgedrückt, zugleich aber in eine höhere Einheit gefasst, in eine klare Form gebracht werden. Für die Arie ist diess besonders schwer, weil sie ein durchgängig gesangmässiges und wenigstens vorherrschend melodiöses Wesen sein soll. Die Gesangmässigkeit aber besonders legt der Erfindung schwere Fesseln an.

Man kann nicht durch alle sechs Oktaven nach Belieben hinauf- und hinabfahren, sondern muss sich in einem mässigen Tonumfang halten. Man kann nicht alle Notengeltungen bis zu den 128steln gebrauchen, sondern nur die einfachern anwenden. Man kann nicht alle rhythmischen Figuren, welche eine reiche Phantasie erfinden möchte, annehmen, sondern verhältnissmässig nur wenige, die stets an Worte und Akzente gebunden sind. Und dabei soll die Melodie neu sein, was die unendliche Masse guter vorhandener Gesangsmusik selbstverständlich immer mehr erschwert.

So ist es nicht zu verwundern, dass viele Arien misslingen, und man sich diese vertrackte Aufgabe, als gefestete Form wenigstens, vom Halse schaffen möchte!

Es ist sicherlich leichter, die einheitliche Form dieser Gattung für undramatisch zu erklären, und dafür jede Gemüthsregung als kleines, abgesondertes Sätzchen für sich auszumalen, unbekümmert um ihre Bezüglichkeit zu einander und ihre Gruppirung. Lauter selbständige Bilderchen, aber kein Bild, sagt Börne sehr bezeichnend.

Desshalb die Arie zu verwerfen! Die Arie Rinaldo's in den Zaubergärten Armidens, Belmonte's »O wie ängstlich, o wie feurig«, Osmin's »Ha, wie will ich triumphiren«, Emmelinens erster Auftritt in der Schweizerfamilie, Florestan's Kerkerarie oder Leonorens Arie in Fidelio, Boieldieu's »Komm', holde Dame«, Agathens »Wie nahte mir der Schlummer« und wie viele dergleichen herrliche Gesangstücke und wahre Seelengemälde — sollten sie aus der Oper verbannt werden?!

Endlich — gedenken wir doch auch des Sängers! Als der Mara einst eine undankbare Partie vergelegt wurde, in welcher das Orchester dominirte, der Gesang unbedeutend, überdeckt war, und man sie an das Spiel verwies, das sie darin zeigen könne, rief sie aus: »Was? soll ich mit Händen und Beinen singen? Ich bin eine Sängerin: was ich mit der Stimme nicht kann, will ich nicht!«

J. v. Eichendorff singt:

»Ha, Menschenstimme hell aus frommer Brust!
Du bist doch die gewaltigste, und triffst
Den rechten Grundton, der verworren anklingt
In all den tausend Stimmen der Natur.«

Was heisst es denn, wenn man an einem Sänger oder einer Sängerin rühmen hört: herrliche Gesangsmethode, — glockenreine

Intonation, — einen gleich reizvollen und sichern Ansatz in allen Lagen der Stimme, eine köstliche messa di voce, eine schöne und edle Vokalisation, eine vollkommene Aussprache, eine tadellose Technik in der Behandlung melismatischer Figuren, einen vollen, reinen Klang der Stimme u. s. w. — Armer Sänger! die Natur hat dir das herrlichste Instrument in die Kehle gelegt, du hast dir durch den ausdauerndsten Fleiss alle jene gerühmten Eigenschaften erworben, aber umsonst, wenn dir nicht hie und da eine Arie geboten wird, mit welcher du die Aufmerksamkeit der Hörer auf dich allein ziehen und in welcher du die Schönheit deiner Stimme und deiner Gesangskunst entfalten kannst.

Zeitdauer der Arie in der Oper.

Da jede Kunstdarstellung den Schein der Naturwahrheit haben muss, so muss dieser Schein auch der Zeitdauer verliehen werden. Sie muss demnach für jede Situation die angemessene Länge oder Kürze haben. Diese zeichnet die Natur der Gefühle und Leidenschaften vor. Es sind nicht kurz auflodernde und bald wieder erlöschende zusammenhangslose Regungen, sondern es ist ein länger lebendes warmes Gefühl oder eine von einem starken Stoff zehrende und lange unterhaltene Flamme der Leidenschaft, welche die Musik in der Arie zu malen hat. Nun ist aber die Dauer der Gefühle und Leidenschaften, die von einem starken Ereigniss in dem Gemüthe entzündet werden, eine andere in der Wirklichkeit, als sie in der nachahmenden Kunst darzustellen möglich ist. Dort kann sie möglicherweise Tage, Wochen, Monate lang den Geist und das Gemüth des Menschen einnehmen und beschäftigen: hier muss die Kunst die Natur verlassen und ihre mögliche Ausdehnung in einen relativ beschränkten Zeitraum zusammendrängen.

In zwei Fehler kann aber dieser Schein verfallen. Der erste heisst: zu lang. Die Verlegenheit Hannchens über die verlorene Nadel in Mozart's »Figaro« ist für die kleine Person im Augenblick so wichtig als die melancholische Stimmung der Gräfin über die Kälte ihres Gemahls. Obgleich beide Gefühle in der Wirklichkeit viel länger dauern als in der Musik, haben sie doch auch in jener nicht gleiche Wichtigkeit und Dauer. Dieses Verhältniss aus der Wirklichkeit muss nun auch in der verkürzten Kunstnachahmung wieder erscheinen. Dauerte die Arie Hannchens eben so lange als die der Gräfin, so würde die Naturwahrheit und damit auch die Kunstwahrheit verletzt werden, die Arie des Mädchens würde dem Zuhörer zu lang vorkommen, obgleich das Gefühl in der Wirklichkeit in der That unverhältnissmässig viel länger anhalten würde.

Der zweite Fehler der nachahmenden Musik hinsichtlich der Zeitdauer heisst: zu kurz.

Aus demselben Grunde nämlich, warum wir verhältnissmässig schwächere und unbedeutendere Gefühle zu lang ausgesponnen finden, erscheinen uns stärkere und wichtigere zu kurz, wenn ihre Dauer mit unserer Erregung nicht in Verhältniss steht, wenn die Flamme des Gefühls in uns angefacht, aber zu bald, bevor der Stoff aufgezehrt ist, ausgelöscht wird. Wollte man daher die Arie der Gräfin so kurz halten, wie den Gesang Hannchens, so würde das eben so gegen die Natur des Gefühls streiten, als wenn Mozart Hannchens Gesang zu der Formlänge der gräflichen Arie ausgedehnt hätte.

Von dem Vor-, Zwischen- und Nachspiel.

Die Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den Opernpiècen beruhen auf praktischen, technischen und psychologischen Gründen. In praktischer Hinsicht dient das Vorspiel dazu, dem Sänger die Tonart anzugeben, damit er richtig und präcis eintreten könne. Es sitzt schwerlich irgend einem Musiker die Tonhöhe so absolut sicher im Gefühl, dass er sie jederzeit sicher anzugeben vermöchte. Um so weniger, als die Stimmung nicht überall gleich, ja an demselben Orte verschieden ist. In einem warmen Hause werden die Blasinstrumente durch die Hitze merklich höher getrieben, und müssen die Streichinstrumente ihnen mit ihrer Stimmung folgen, in einem kalten Hause wird die Stimmung tiefer. — Die Zwischenspiele verschaffen dem Sänger Pausen, um Athem zu schöpfen und seinem Organ die Vollkraft des Klangs wieder zu geben. Das Nachspiel betreffend, thut es wohl, wenn das Tonstück nicht unmittelbar mit dem Gesang aufhört, da ein so plötzlicher Abbruch desselben den Eindruck des Unvollendeten macht. In solchem Falle würde bei Stücken, wo ein Abgang der Personen stattfindet, eine Leere eintreten, welche durch das Nachspiel vermieden wird. Die Vor-, Zwischen- und Nachspiele dienen in technischer Hinsicht auch, den Periodenbau abzurunden, die Symmetrie der Theile zu befördern, indem sie bald einer Periode ein fehlendes Glied, bald einer Gruppe oder einem Theile eine für das symmetrische Verhältniss nöthige Periode vor- oder nachsetzen, namentlich aber die Gruppen gehörig von einander scheiden und dadurch die Auffassung der ganzen Form erleichtern.

Die wichtigsten Gründe sind psychologischer Art. Das Vorspiel kann Charakter, Gefühl und Situation vor dem Auftritt der Person ankündigen, und wird alsdann ein Mittel der Spannung. Man denke an das Vorspiel, welches den ersten Auftritt Tamino's, von der Schlange verfolgt, oder an das Vorspiel, welches den ersten Auftritt Emmelinens in der Schweizerfamilie und deren sehnsüchtige melancholische Gemüthsstimmung malt.

Die Vorspiele können aber auch unter Umständen gerechtfer-

tigt sein für Personen, die sich schon auf der Bühne befinden, indem sie andeuten, was eben in dem Gemüthe derselben vorgeht. Der Mensch fängt ja nicht erst in dem Augenblicke an zu denken und zu fühlen, wo er zu reden beginnt. Er denkt und fühlt oft eher, als er den Ausdruck dafür findet oder dazu angeregt wird. In Duetten, Ensembles ist das Vorspiel ein vortreffliches Mittel, das Gesammtbild der Hauptstimmung anzudeuten, die mehrere Personen oder eine ganze Masse bewegt. Die Zwischenspiele wiederum vermitteln den Uebergang aus einem Gefühl in's andere, oder sie lassen die eben empfundenen nachklingen, wie sie im Herzen der Person selbst nachzittern. Das Gefühl selbst hat keine Pausen; diese macht der Mensch nur äusserlich durch gelegentliches Ab- und Aussetzen der Worte. Auch springt ein Gefühl nicht urplötzlich in das andere über.

Die Nachspiele endlich lassen das zuletzt thätige Gefühl nach- und ausklingen. Die Worte, die ihm Ausdruck gaben, hörten auf, die Musik aber, die treueste Dolmetscherin des Innern, grollt, weint oder lacht in dem Nachspiele fort, bis eine neue Situation neue Vorstellungen und Gefühle erregt.

Ungerechtfertigt sind Vor-, Zwischen- und Nachspiele überall da, wo die angegebenen Gründe nicht für sie sprechen, wo z. B. ein längeres Vorspiel die Aussprache bereits auf der Bühne vorhandener Personen zurückhält, während die Situation einen unmittelbaren Ausbruch derselben verlangt; oder wenn man einer Person, die sich als Schwätzer geriren soll, Zwischenspiele in ihren Redestrom wirft u. s. w.

Durch die Vorspiele ist recht wohl ein Fortschritt in der Opernmusik zu bewirken. Man kann z. B. einer Person bei deren wiederholter Erscheinung dasselbe Vorspiel geben, um an ihren Charakter zu erinnern. Natürlich müsste es aber auch stets nach den verschiedenen Situationen und den verschiedenen Gefühlen modifizirt werden. Hiezu bietet die thematische Arbeit unerschöpfliche Mittel. Sie macht es ja möglich, dass eine Melodie, die z. B. in $^3/_4$ Takt, Allegro, A dur, mit dem rechten Akkompagnement u. s. w. Heiterkeit ausdrückt, durch Umsetzung in Adagio-Tempo, A moll, mit anderer Begleitung, Harmonieunterlage, Instrumentalkolorit Traurigkeit ausdrücken kann. Wagner hat dieses Mittel in seinen Opern zuweilen mit Glück benutzt.

Es gibt manche Situationen und Gemüthszustände, wo Vor-, Zwischen- oder Nachspiele den dramatischen Ausdruck sehr befördern, ja zur Wahrheit desselben unerlässlich sind, bei Ungewissheit z. B., bei Verwirrung, Beschämung, Verlegenheit, Geständnissen u. s. w.

Mozart hat auch in dem Gebrauch der Vorspiele fast durchgängig die Natur der Situation im Auge gehabt. Seine Maxime war: Tritt eine Person erst auf, so wird sie durch ein Vorspiel angekündigt, bricht das Gefühl während der Scene in Folge eines plötzlichen Anlasses aus, so beginnt auch gleich der Gesang, wie z. B. in »Reich mir die Hand mein Leben« oder: »Ihr geht auf jene Seite hin« u. a. m.

Anm. Doch wird in solchen Fällen der oben berührte praktische Grund des Vorspiels oft gerechtfertigt. Denn ist der Sänger seines Anfangstones nicht ganz sicher, so lässt er sich wenigstens die Tonika des betreffenden Stücks vom Orchester vorher angeben.

Die Zwischenspiele können auch als Kontrastmittel gegen die Singstimme im Nacheinander sehr wirksam sein, wenn sie zweckmässig behandelt werden, d. h. einen wirklichen Gegensatz gegen den Gesang bilden durch verschiedenen Klang und Stärke des Orchesters. Sie sind in Gesangstücken, was die Tutti's in den Konzertpiècen, sie machen, wie in diesen den Eintritt des Soloinstruments, in jenen den Wiedereintritt des Gesangs angenehm.

Die Wiederholungen in der Opernmusik.

Die Gesangsmusik soll die Vorstellungs- und Empfindungsweisen der menschlichen Seele verähnlichen (analogisiren). In der leidenschaftlich erregten Seele kehren aber gewisse Vorstellungen und damit verknüpfte Empfindungen sehr oft zurück.

In der Wirklichkeit können, wie schon bemerkt, Kopf und Herz von einer Leidenschaft Tage, Wochen lang vorzugsweise eingenommen sein; gewisse Hauptvorstellungen und damit verbundene Hauptregungen können zehn-, zwanzig-, hundertmal wiederkehren, bald stärker, bald schwächer, bald in dieser, bald in jener modifizirten Farbe. Das in dem Kunstrahmen verkürzte Abbild solch einer mächtigen Seelenstimmung muss auch das Hauptkennzeichen derselben, die Wiederkehr solcher Vorstellungen und Empfindungen, aufnehmen, wenn die Kunstnachahmung der Natur entsprechen soll. Nimmt man einem Singstück diese Wiederholungen, so nimmt man ihm einen wesentlichen Theil seiner psychologischen Wahrheit, und ohne diese bleibt die Wirkung auf die verwandte Seele des Zuhörers aus. Die Darstellung wird unvollständig. Das empfindet jeder Zuhörer, denn jeder trägt dieselbe Natur in sich. Jeder Mensch wird sich solcher Seelenzustände erinnern, die ihn zu der Aeusserung trieben: »Ich kann den Gedanken, das Gefühl nicht los werden!« Die Seele brütet über gewissen Vorstellungen, lange, lange, heisst es oft von Menschen, die durch irgend ein Ereigniss in einen leidenschaftlichen Zustand versetzt sind. Wer den menschlichen Empfindungen nach-

spürt, wird erfahren, wie lange eine That oft den Geist beschäftigen kann, ehe sie zur Ausführung gelangt. Es hat daher auch noch keinen dramatischen Komponisten gegeben, der irgend ein Singstück ohne Wiederholungen gewisser Wort- und Tonphrasen gebildet, der sie nicht als psychologisch nothwendigen Theil der dramatischen Musik erkannt und gebraucht hätte. K. M. v. Weber äussert sich in einer Antwort auf Müllner's Bemerkungen zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd: »Besonders erfreulich aber ist es mir, dass der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederholungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel gemisshandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte.« (Schr. III. S. 33.)

Gretry sagt: »So gut man zehnmal hintereinander zu seiner Geliebten sagen kann: ich liebe dich, eben so gut kann man auch einen ausdrucksvollen Gesang wiederholen,« und ferner: »Hört den Ausruf der Mutter, die ausser sich ist ihren Sohn von Stichen durchbohrt zu sehen, oder wie die Wellen ihn an's Ufer gespült haben: Mein Sohn ist todt! Mein Sohn! mein Sohn! mein Sohn! Er ist todt! Er ist todt! Er ist todt! Zwanzigmal wird sie die Modulation (Deklamation) verändern, indem sie diese Worte ausspricht. Der müsste ein äusserst unwissender Musikus sein, der diess nicht für wahre Naturakzente erkennen und sie nicht in Noten sollte bringen können. Und nun verdammt die Wiederholungen, wenn die Seele bewegt ist.«
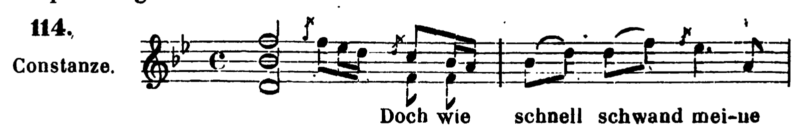
Oulibicheff bemerkt: »Um die häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden, hatte Gluck die periodische Wiederkehr der musikalischen Phrasen fast verbannt; Mozart hütete sich wohl, ihm hierin nachzuahmen. Von der gelegentlichen und geschickt herbeigeführten Wiederkehr der musikalischen Phrase hängt ein grosser Theil ihrer Wirkung auf den Zuhörer ab, nur dürfen diese Wiederholungen nicht, wie bei den alten italienischen Meistern der Fall, im, zum Ekel und zur Lächerlichkeit führenden Uebermaasse angewendet werden«.
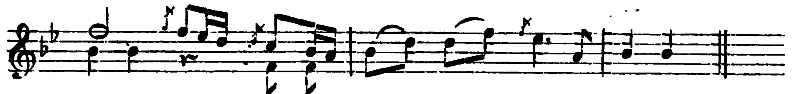
Alle Wiederholungen in der Opernmusik sind unter drei Hauptformeln zu fassen:

1) Zu denselben Worten erscheint dieselbe Musik wieder.

Diess geschieht, wenn die gleiche Vorstellung mit der gleichen Empfindung wiederkehrt.
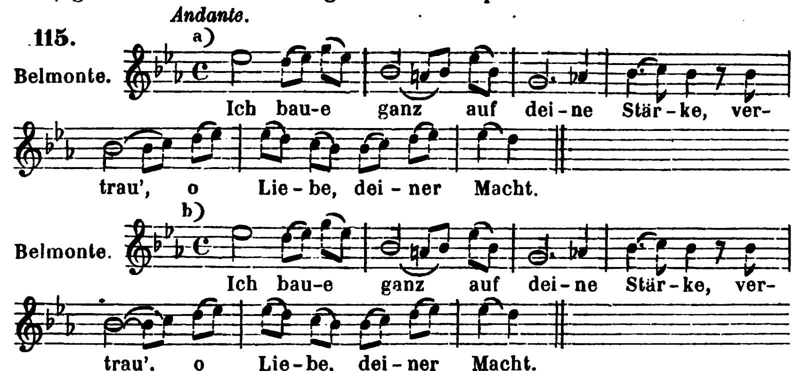
114. Constanze.





Diese genaueste Wiederholungsform kommt in der Opernmusik am seltensten vor, weil der Mensch zwar in erregten Momenten dieselben Worte wohl unmittelbar nach einander ausspricht, aber selten ohne verschieden nüancirten deklamatorisch gesteigerten oder gemilderten Empfindungsausdruck.
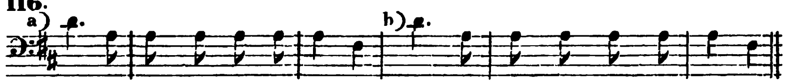
Oefter erscheint diese genaue Wiederholungsweise nicht unmittelbar nach einander, sondern getrennt durch Zwischengedanken, gewöhnlich bei der sogenannten Repetition.



Bei a) ist der Anfang, bei b) die Repetition in der Mitte der Arie. Der psychologische Grund bleibt derselbe. Die anfängliche Vorstellung und Empfindung kehrt später zurück.

2) Zu derselben Musik kommen andere Worte.

Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen.

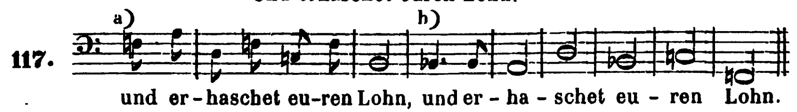


Hier liegt in beiden Versen dieselbe boshafte Rachelust; denn während des Triumphausrufs in der ersten Zeile sieht Osmin auch schon in seiner Vorstellung die Gefangenen auf dem Wege zum Richtplatz. Darum dieselbe wiederholte boshaft triumphirende Rachemelodie.

3) Zu denselben Worten kommt andere Musik.

(Aus Osmin's Arie im dritten Akt der Entführung.)

»Und erhaschet euren Lohn.«
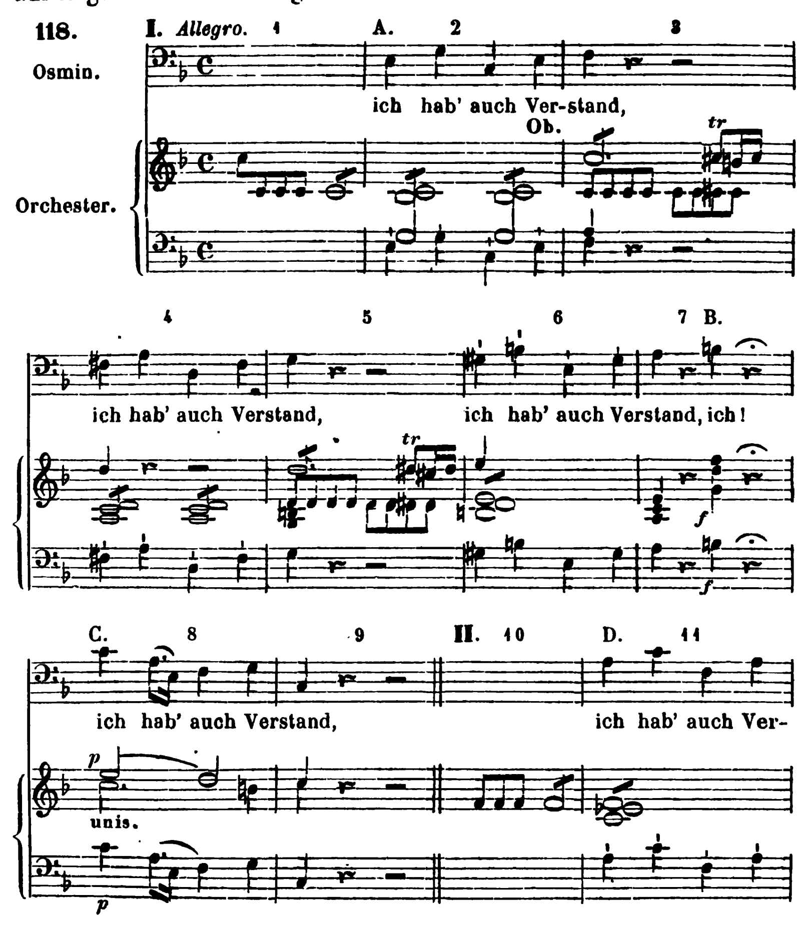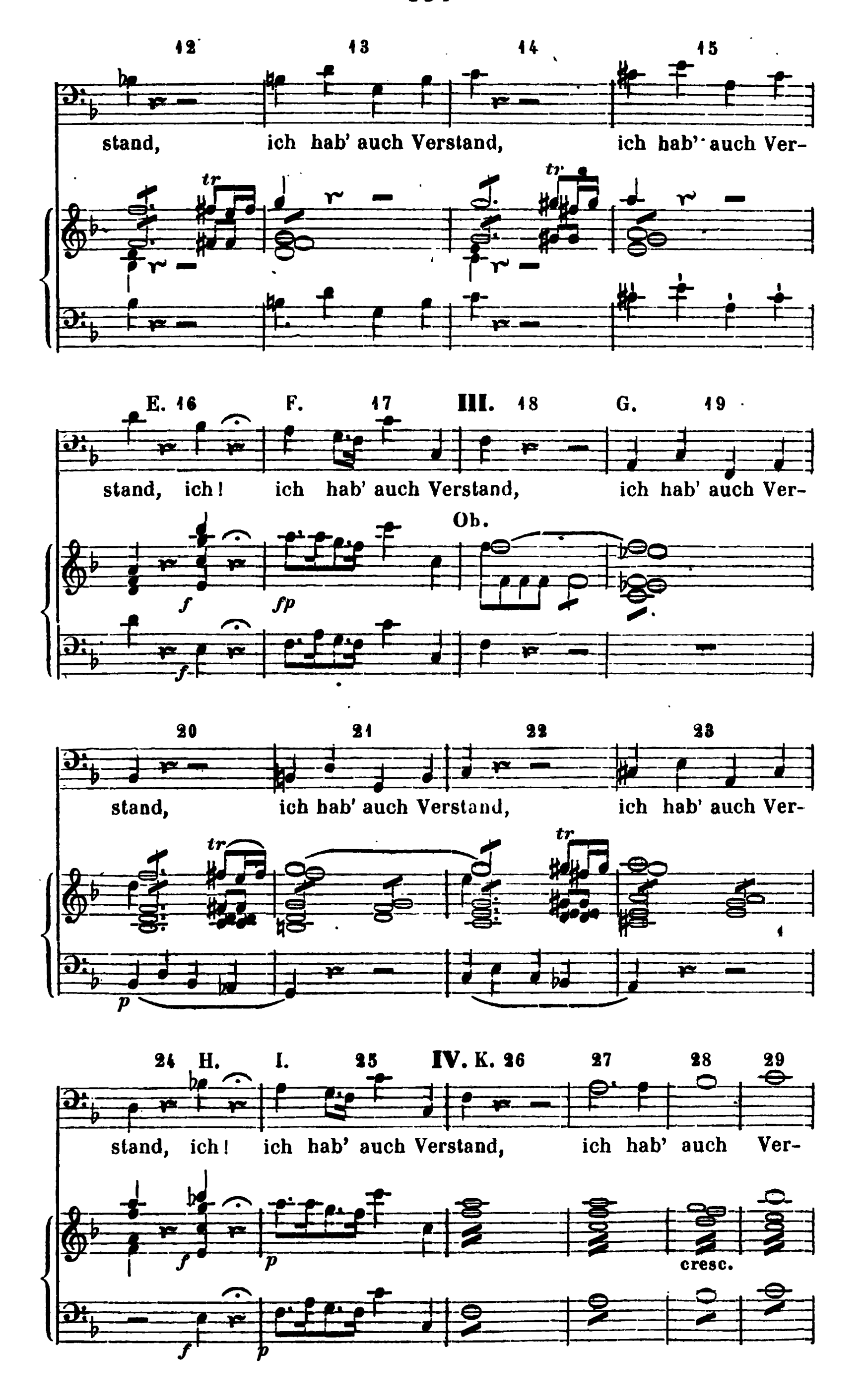


Hier ist dieselbe Vorstellung bei a) von einer anderen Ausdrucksnüance begleitet bei b). Das erstemal empfindet Osmin gleichsam die gierige Hast des Ergreifens der Verhassten; das zweitemal ist es das ruhigere Gefühl des Habens derselben.
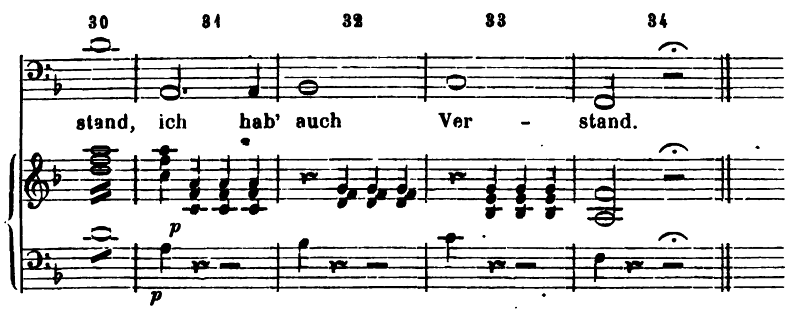
Diese Wiederholungsart ist die werthvollste; eine unschätzbare Fähigkeit, der Tonkunst allein verliehen. Vermöge derselben kann dieselbe Grundempfindung, vom Dichter mit denselben Worten gesagt, vom Komponisten in tausendfach verschiedenen Nüancen nach allen den mannichfaltigen Bestimmungen des Charakters, der Situation und der Stimmung besonders ausgedrückt werden.

Und hierin ist Mozart das ewige und unübertroffene Muster. Nur ein Beispiel dazu noch.

In Osmin's Arie werden die Worte »ich hab' auch Verstand« auf folgende Weisen ausgedrückt:




12
13
14
15
stand, ich hab' auch Verstand, ich hab' auch Ver-
tr
tr
E. 16
F.
17
III.
18
G.
19
stand, ich! ich hab' auch Verstand, ich hab' auch Ver-
Ob.
f
fp
f
20
21
22
23
stand, ich hab' auch Verstand, ich hab' auch Ver-
tr
tr
p
24
H.
I.
25
IV.
K. 26
27
28
29
stand, ich! ich hab' auch Verstand, ich hab' auch Ver-
f
p
cresc.
f
p



Wir sehen hier über einen Vers, über einen und denselben Gedanken Osmin's, mit den wenigen Worten »ich hab' auch Verstand« vier musikalische Perioden gebildet. Vergleichen wir dieselben vorerst in ihrer ganzen äusseren Erscheinungsweise gegen einander, als ganze Perioden, so erkennen wir zwei verschiedene Arten, wie dieselben Worte in Musik gesetzt worden sind.

Erstens nämlich haben dieselben Worte ganz und gar verschiedene Tonweisen. In diesem Verhältniss stellen sich die Perioden I und IV gegen einander dar.

Oder dieselben Worte haben dieselben ähnlichen Tonweisen (Figureninhalt), sind aber mehr oder weniger durch die bekannten thematischen Mittel, Versetzung in andere Tonarten, anderes Akkompagnement, andere Instrumentation u. s. w. anders modifizirt. Zu dieser Art gehören die Perioden I. II. III.

Der Vers wird aber nicht blos in jeder Periode einmal wiederholt, was bei seiner Kürze keine ganze Periode ausfüllen würde, sondern mehrmals.

In der ersten Periode kehrt der Wortsatz viermal wieder, in jedem Abschnitt wiederholt ihn Osmin.

Nun bemerkt man aber dieselben zwei verschiedenen Tonweisen, welche die Perioden I und IV, und sodann die Perioden I. II. III. gegen einander zeigten, auch wieder innerhalb der Perioden, zwischen ihren einzelnen Gliedern. Der erste Abschnitt der ersten Periode (Takt 2—3), der zweite Abschnitt (T. 4—5) und der dritte Abschnitt (T. 6 und 7 zur Hälfte) haben dasselbe Modell, die ähnliche Tonweise, diese gehören unter die zweite, thematisch ähnliche Art; der vierte Abschnitt (T. 8—9) dagegen hat eine ganz verschiedene Tonweise, und gehört mithin zu der ersten Art. Ja, im siebenten Takt tritt auf der zweiten Hälfte desselben ein Motivglied über das für sich besonders wiederholte Wort »ich« als selbständig auf, und gehört demnach zu der ersten Art von Wiederholung.

Aehnlich sind beide Wiederholungsarten in der zweiten und dritten Periode behandelt, wie man sieht.

Hiermit sind die technischen Gestaltungsweisen dieser verschiedenen musikalischen Wiederholungen über denselben Worten erkannt.

Nunmehr müssen wir die wichtigere Frage nach den psychologischen Ursachen dieser Wiederholungen stellen.

Ich habe Osmin's Charakter im sechsten Kapitel angedeutet. Zu den mannichfaltigen Zügen, aus denen er zusammengesetzt ist, gehört auch noch der, dass sich der Dummkopf für pfiffig hält. Prüfen wir nun die vorstehenden vier Perioden hinsichtlich ihrer psychologischen Motive.

Erste Periode.

Erste Ausdrucksweise. Von Takt 2 bis Takt 7 erste Hälfte. — Prahlerisch dumm äussert er den Gedanken zum erstenmal in Takt 2—3; die Oboe drückt gleichsam den inneren Kitzel seines Selbstbewusstseins, seiner eingebildeten pfiffigen Feinheit aus; im 4. und 5. Takte wiederholt er dieselbe Phrase, eine Stufe höher, und im 6. und 7. Takte noch eine Stufe höher, immer den selbstgefälligen Gedanken steigernd, um ihn seinem Zuhörer recht einzutränken. Hier will er ruhig, höhnisch sein. Zweite Ausdrucksweise. Das hält aber bei einem solchen boshaften Charakter nicht lange aus, die gereizte Stimmung bricht plötzlich durch, zornig, drohend, barsch auffahrend, schreit er das »ich« (zweite Hälfte des siebenten Taktes) heraus, als wolle er Pedrillo schrecken, worauf er inne hält, gleichsam, um den schreckenvollen Eindruck auf seinen Zuhörer zu beobachten und sich daran zu ergötzen. Dritte Ausdrucksweise. Osmin wiederholt die Phrase in einer dritten Nüancirung, nicht mehr höhnisch, wie in der ersten, nicht mehr zornig herausfahrend, wie in der zweiten, sondern plump, grob, mit entschiedener Ueberzeugung, in dem Sinne etwa: »so ist's!« Worauf er auf seine ersten Gedankenäusserungen »Solche hergelaufne Laffen« etc. zurückkommt und sie noch einmal wiederkäut (Repetition).

Zweite Periode.

Hierbei kommt er zum zweitenmal an »seinen Verstand«, wobei er die erste Periode ganz wiederholt, aber in höherer Lage, wie natürlich, da er sich immer mehr in Eifer redet.

Dritte Periode.

Hier ist es ihm aber noch nicht genug mit der einmaligen Wiederkehr dieses Vorhalts. Fast erhaben und zugleich noch fein pfiffiger wiederholt er den Gedanken eine Oktave tiefer, während der Kontrabass gleichsam die feinen Schliche versinnlichen will, die ein solcher Verstand ausführen zu können sich einbildet.

Vierte Periode.

Eine neue, letzte Nüance zeigt diese Periode. »Merk dir's,« will er gleichsam sagen »ich hab' auch Verstand«. Wichtig legt er auf jede Sylbe einen Hauptakzent, eine ganze Taktnote, indem er zugleich drohend mit der Stimme aufwärts steigt (Takt 27–28–29–30); dann noch einmal in denselben grossen Noten wiederholt er die Worte, aber in der Tiefe wieder, in dem Sinn der Modifikation wie in dem 19. Takte u. f. der dritten Periode.

Wir gehen nun an die Betrachtung ganzer Arien. Als erstes Beispiel diene die Situation des Sextus vor seinem verrathenen Kaiser und Freund (Titus, Nr. 19). Diese Arie ist vielleicht für unsere Zeit kein vollkommenes Ideal mehr, sie hat aber eine so klar ausgearbeitete Form, einen so treffenden Ausdruck und zugleich so dankbaren Gesang, dass sich an ihr alle technischen und psychologischen Punkte vollständig entwickeln lassen. Diese aber einmal erkannt, ist ihre Anwendung auf alle Tonstücke der Art leicht.

Der Text zu dieser Arie lautet:

Sextus.

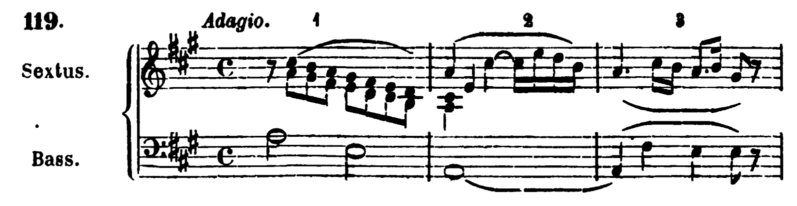
I.

1. Ach nur einmal noch im Leben	Deh, per questo istante solo
2. Lass dein Herz mir offen stehn;	Ti ricorda il primo amor,
3. Ruhiger, hast du vergeben,	Che morir mi fà di duolo
4. Werd' ich dann zum Tode gehn.	Il tuo sdegno, il tuo rigor.
5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,	Di pietade indegno è vero,
6. Bange Furcht heischt mein Vergehn.	Sol spirar io deggio orror
7. Dennoch zürntest du gelinder,	Pur saresti men severo,
8. Könnt'st du meine Reue sehn.	Se vedesti questo cor.
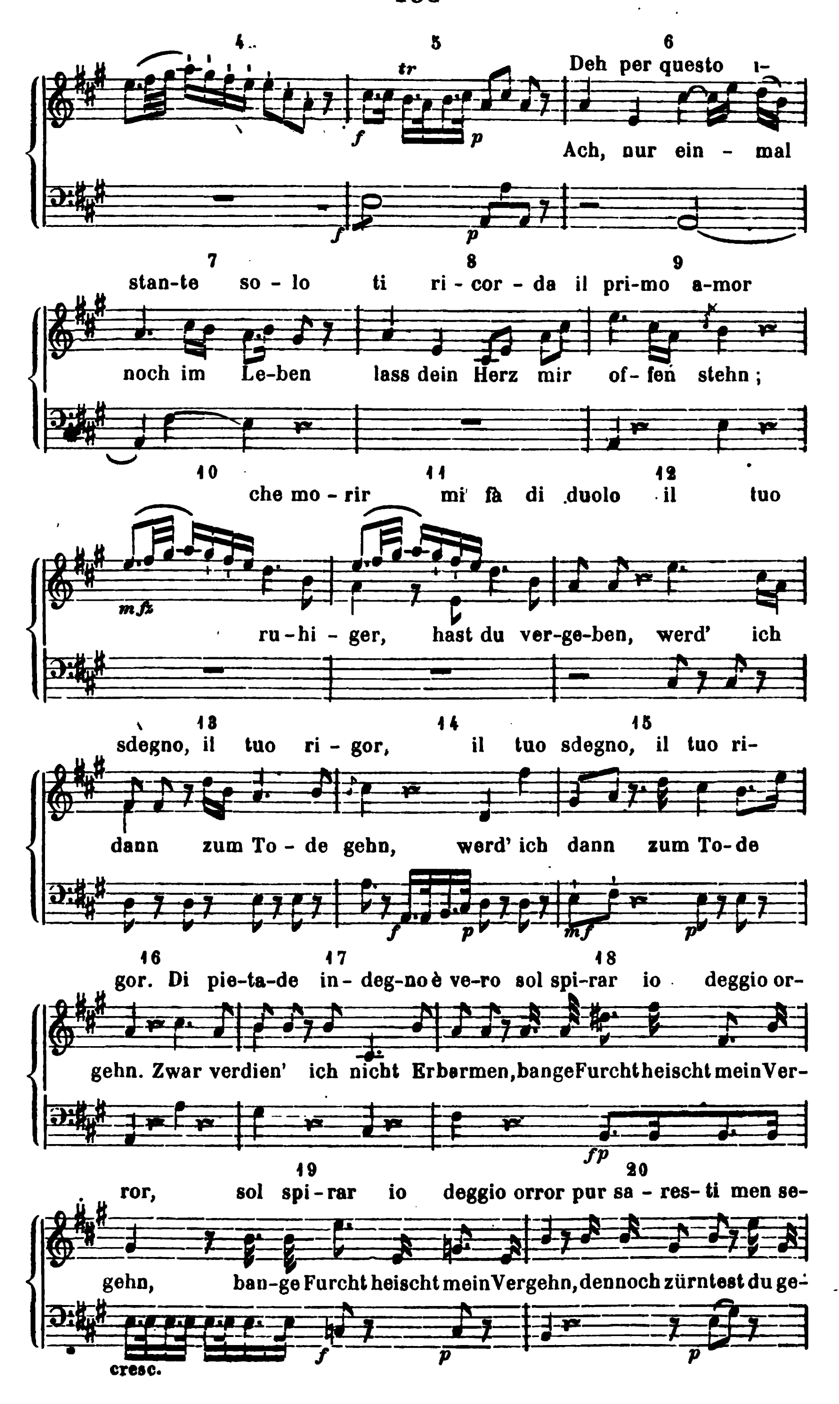
II.
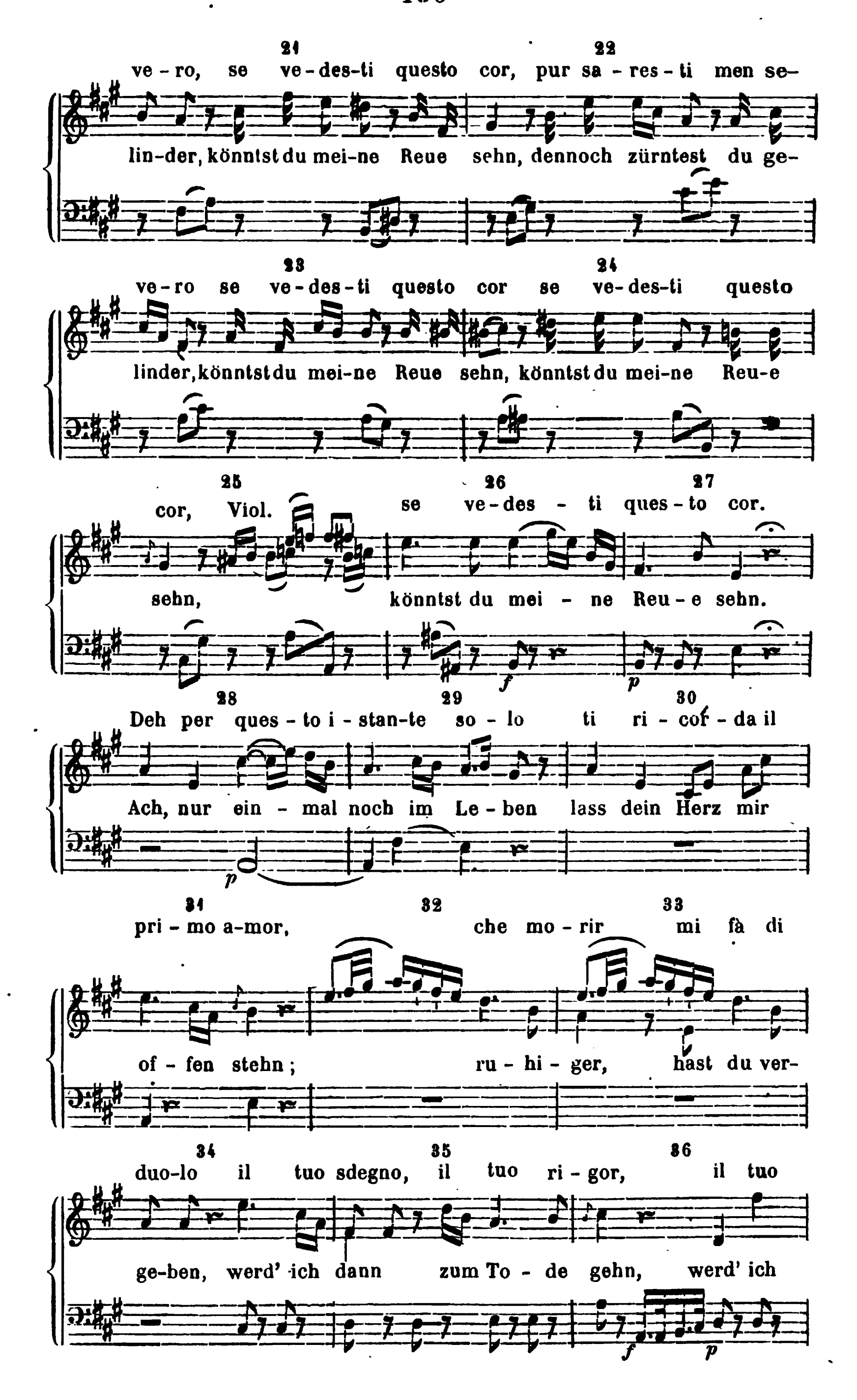
9. Ach, verzweifelnd werd' ich sterben,	Disperato vado a morte,
10. Aber nicht vor Todeszagen.	Ma il morir non mi spavento,
11. Ich Verirrter konnt' es wagen	Il pensiero mi tormento
12. Treulos gegen dich zu sein.	Che fù teco un traditor,
13. Das ist mehr als Todeszagen,	Tanto affanno soffre un core,
14. Ja noch mehr als Höllenpein *).	Nè si move di dolor.
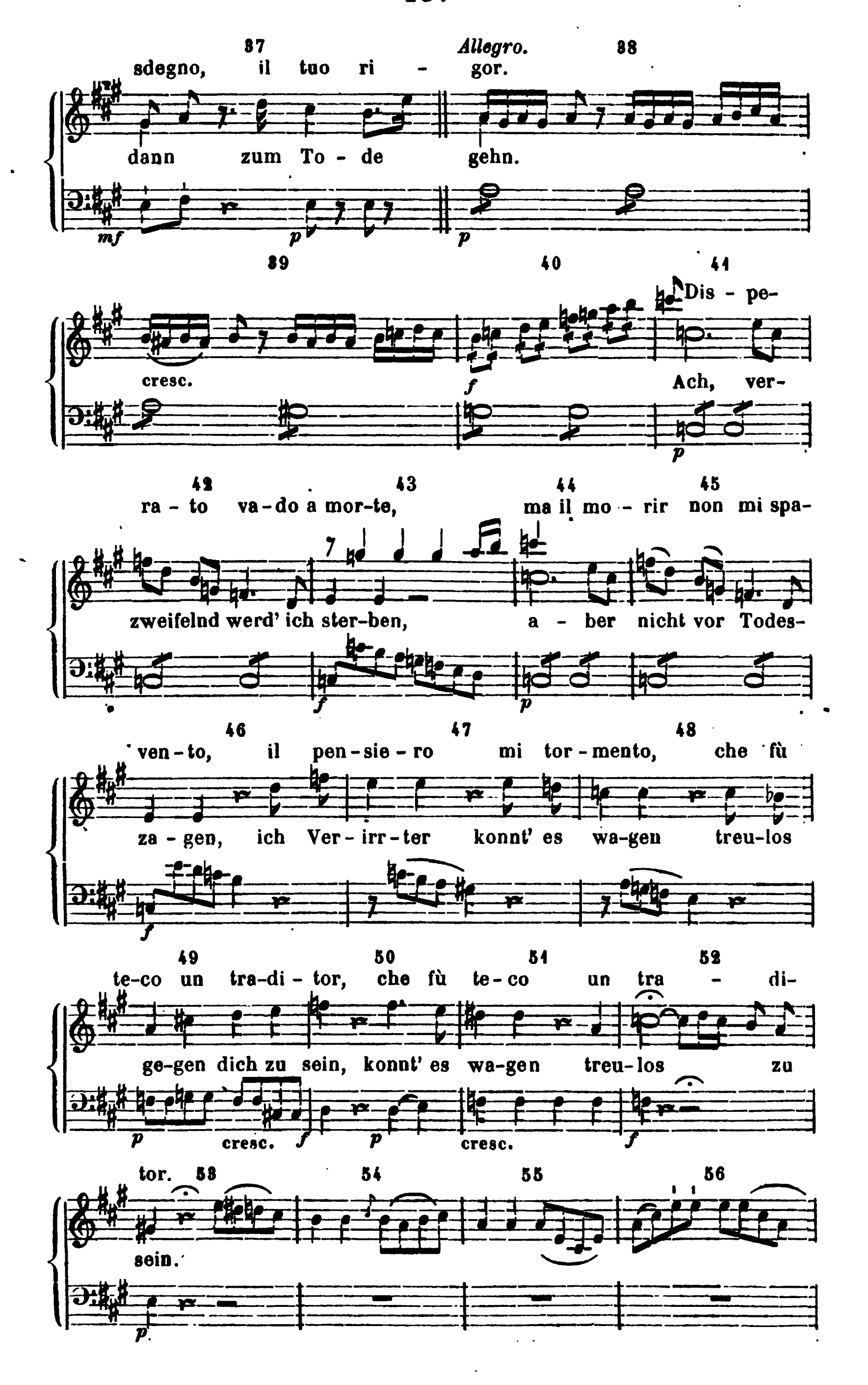
Hauptzeichnung des ganzen Gesangsstücks.

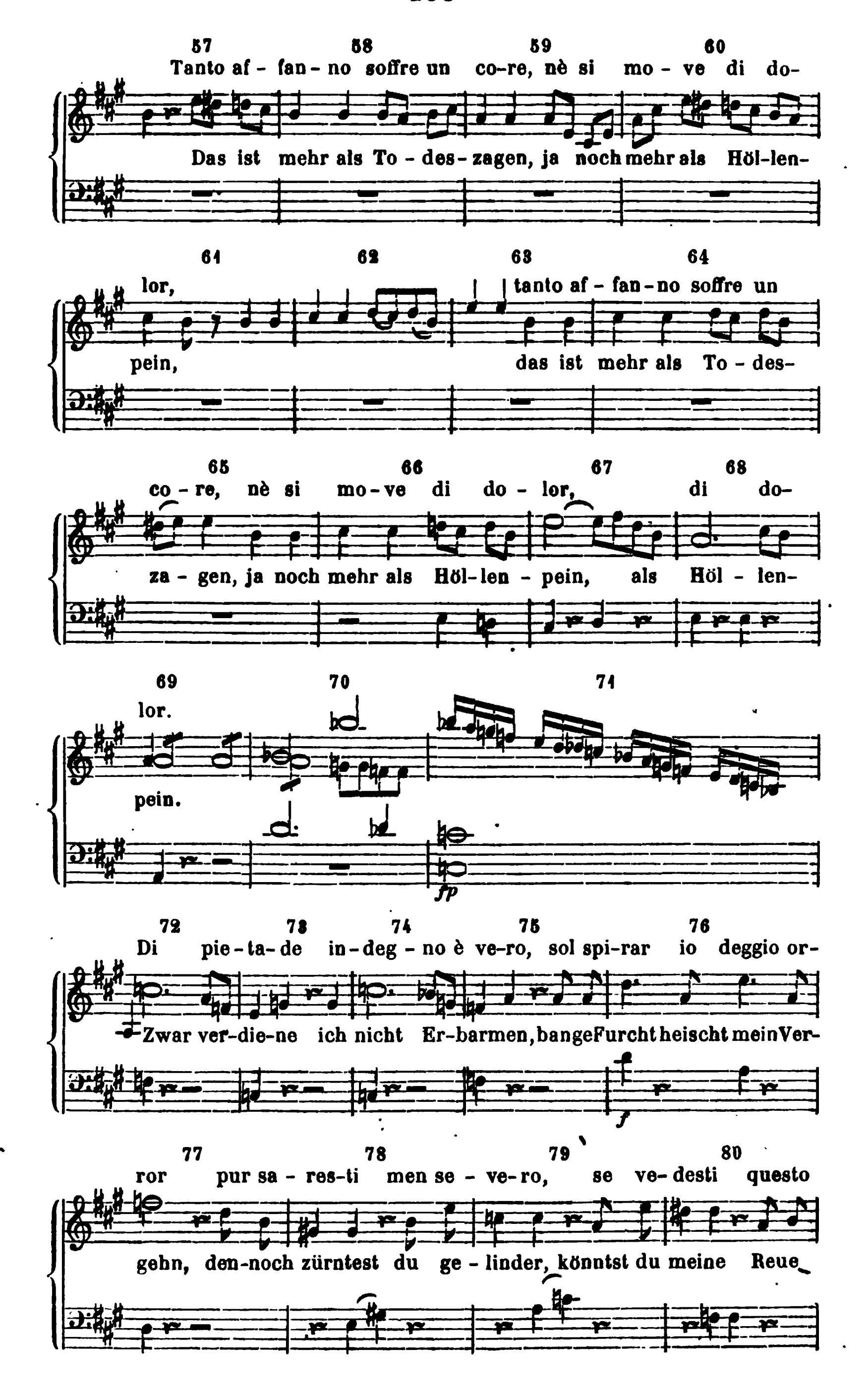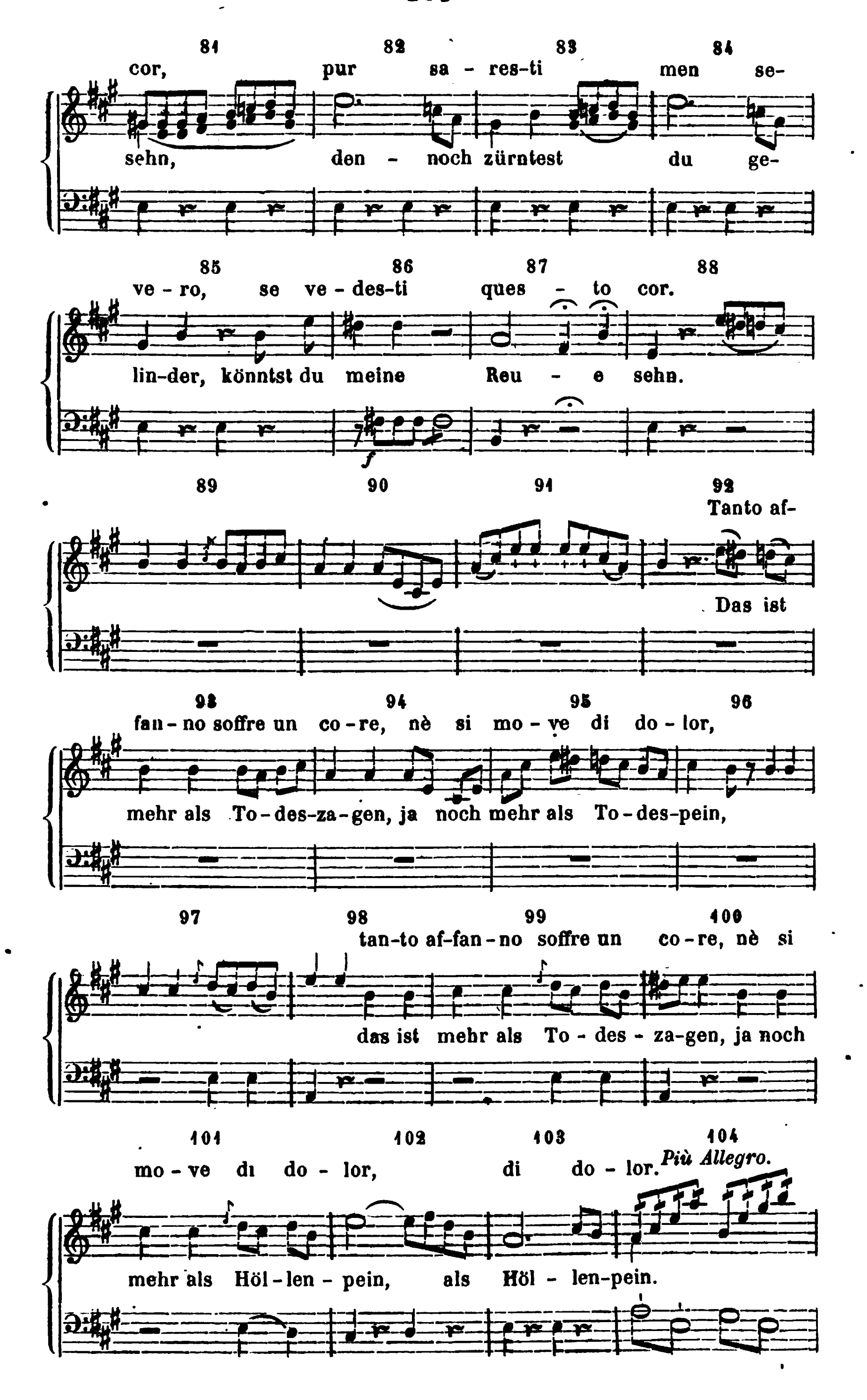


*) Diese Arie wird zwar in Gegenwart anderer Personen gesungen, ist aber durch die Situation motivirt, durch das beharrliche Schweigen eben des Kaisers.
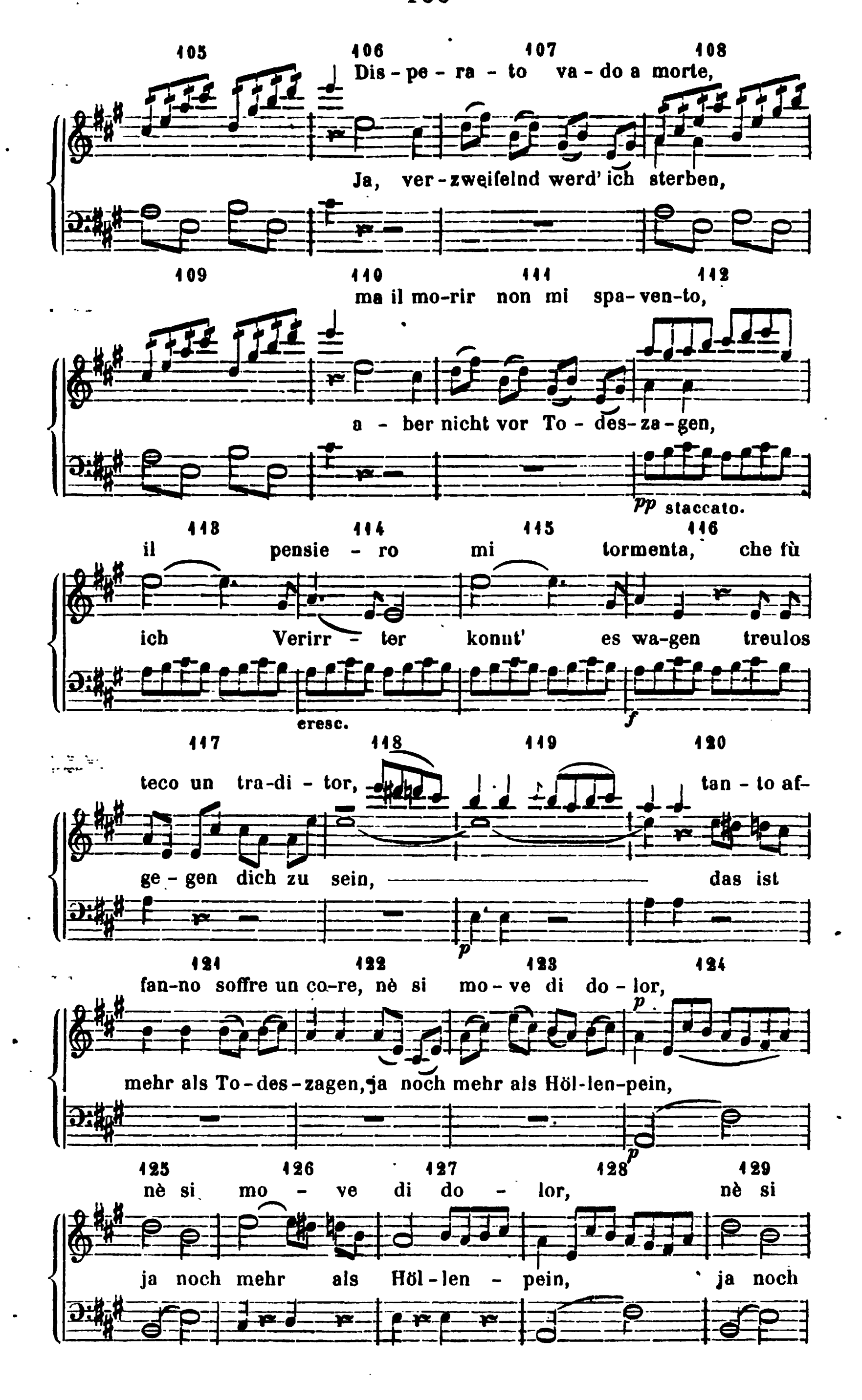

Deh per questo i-
Ach, nur ein - mal
stan-te so - lo ti ri - cor - da il pri-mo a-mor
noch im Le-ben lass dein Herz mir of- fen stehn;
che mo - rir mi fà di duolo il tuo
mfz
ru-hi - ger, hast du ver-ge-ben, werd' ich
sdegno, il tuo ri - gor, il tuo sdegno, il tuo ri-
dann zum To - de gehn, werd' ich dann zum To-de
gor. Di pie-ta-de in- deg-no è ve-ro sol spi-rar io deggio or-
gehn. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen, bange Furcht heischt mein Ver-
ror, sol spi - rar io deggio orror pur sa - res- ti men se-
gehn, ban-ge Furcht heischt mein Vergehn, dennoch zürntest du ge-
cresc.
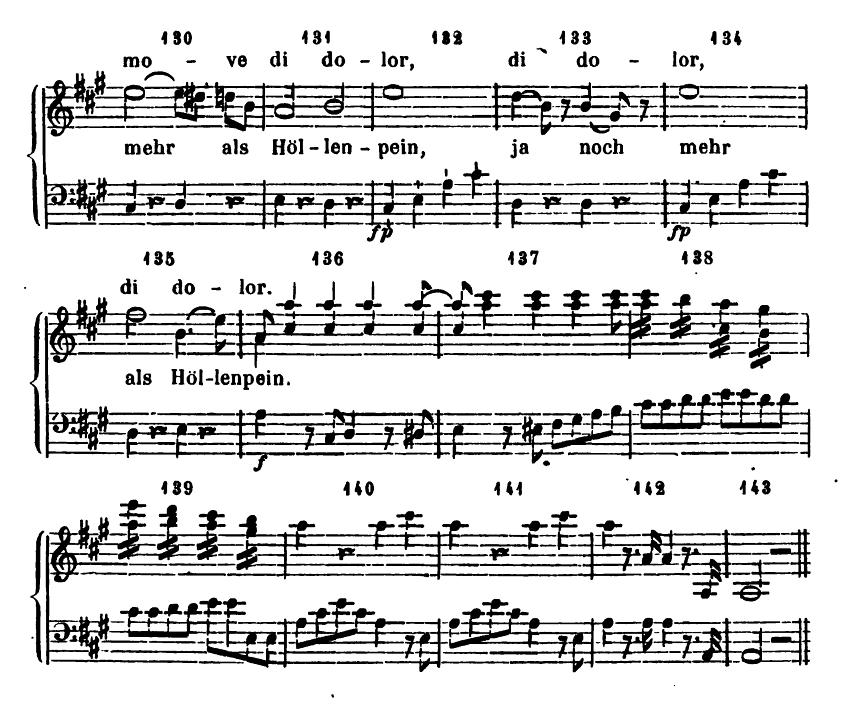

ve - ro, se ve - des - ti questo cor, pur sa - res - ti men se-
lin-der, könntst du mei-ne Reue sehn, dennoch zürntest du ge-
ve - ro se ve - des - ti questo cor se ve - des - ti questo
linder, könntst du mei-ne Reue sehn, könntst du mei-ne Reu-e
cor, Viol. se ve - des - ti ques - to cor.
sehn, könntst du mei - ne Reu - e sehn.
Deh per ques - to i - stan - te so - lo ti ri - cor - da il
Ach, nur ein - mal noch im Le - ben lass dein Herz mir
pri - mo a-mor, che mo - rir mi fà di
of - fen stehn; ru - hi - ger, hast du ver-
duo-lo il tuo sdegno, il tuo ri - gor, il tuo
ge-ben, werd' ich dann zum To - de gehn, werd' ich


37
Allegro.
38
sdegno, il tuo ri - gor.
dann zum To - de gehn.
mf
p
p
39
40
41
Dis - pe-
cresc.
f
Ach, ver-
p
42
43
44
45
ra - to va-do a mor-te, ma il mo - rir non mi spa-
zweifelnd werd' ich ster-ben, a - ber nicht vor Todes-
f
p
46
47
48
ven-to, il pen-sie - ro mi tor-mento, che fù
za - gen, ich Ver-irr-ter konnt' es wa-gen treu-los
f
49
50
51
52
te-co un tra-di - tor, che fù te-co un tra - di-
ge-gen dich zu sein, konnt' es wa-gen treu-los zu
p
cresc.
f
p
cresc.
f
tor.
53
54
55
56
sein.
p


57 58 59 60
Tanto af - fan - no soffre un co-re, nè si mo - ve di do-
Das ist mehr als To - des - zagen, ja noch mehr als Höl-len-
61 62 63 64
lor, tanto af - fan - no soffre un
pein, das ist mehr als To - des-
65 66 67 68
co - re, nè si mo - ve di do - lor, di do-
za - gen, ja noch mehr als Höl - len - pein, als Höl - len-
69 70 71
lor.
pein.
fp
72 73 74 75 76
Di pie - ta - de in - deg - no è ve-ro, sol spi-rar io deggio or-
Zwar ver-die-ne ich nicht Er-barmen, bange Furcht heischt mein Ver-
f
77 78 79 80
ror pur sa - res-ti men se - ve-ro, se ve- desti questo
gehn, den-noch zürntest du ge - linder, könntst du meine Reue


81
82
83
84
cor, pur sa - res-ti men se-
sehn, den - noch zürntest du ge-
85
86
87
88
ve - ro, se ve - des-ti ques - to cor.
lin-der, könntst du meine Reu - e sehn.
f
89
90
91
92
Tanto af-
Das ist
93
94
95
96
fan - no soffre un co - re, nè si mo - ve di do - lor,
mehr als To - des-za - gen, ja noch mehr als To - des-pein,
97
98
99
100
tan-to af-fan - no soffre un co - re, nè si
das ist mehr als To - des - za-gen, ja noch
101
102
103
104
mo - ve di do - lor, di do - lor.
Più Allegro.
mehr als Höl - len - pein, als Höl - len-pein.


105 106 107 108
Dis - pe - ra - to va - do a morte,
Ja, ver - zweifelnd werd' ich sterben,
109 110 111 112
ma il mo-rir non mi spa- ven-to,
a - ber nicht vor To - des- za - gen,
pp staccato.
113 114 115 116
il pensie - ro mi tormenta, che fù
ich Verirr - ter konnt' es wa-gen treulos
cresc.
f
117 118 119 120
teco un tra-di - tor, tan - to af-
ge - gen dich zu sein, das ist
p
121 122 123 124
fan-no soffre un co-re, nè si mo - ve di do - lor,
p
mehr als To - des - zagen, ja noch mehr als Höl-len-pein,
125 126 127 128 129
p
nè si mo - ve di do - lor, nè si
ja noch mehr als Höl - len - pein, ja noch



Erläuterungen.

Die musikalische Form dieser Arie.

Sie hat zwei Haupttheile.

Der erste besteht aus einem Adagio von 37 Takten, der zweite aus einem Allegro von 106 Takten. Die Haupttonart ist A dur mit verschiedenen Ausweichungen verwandter Tonarten.

Perioden.

Die Verse sind in folgende Perioden gebracht.

Erster Theil. Adagio.

Vorspiel: 5 Takte.

Erste Periode.
1. Ach nur einmal noch im Leben
2. Lass dein Herz mir offen stehn;
3. Ruhiger, hast du vergeben,
4. Werd' ich dann zum Tode gehn. 10 Takte. Vom 6. bis mit 15. A dur.

Zweite Periode.
5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,
6. Bange Furcht heischt mein Vergehn. 16—20. A dur. — Halbkadenz nach E.

Dritte Periode.
7. Dennoch zürntest du gelinder,
8. Könnt'st du meine Reue sehn. 20—27. E dur.

Vierte Periode.
1. Ach nur einmal noch im Leben
2. Lass dein Herz mir offen stehn;
3. Ruhiger, hast du vergeben,
4. Werd' ich dann zum Tode gehn. 28—37. A dur.

Allegro.

Zwischenspiel. 38—40. Uebergang nach Cdur.

Erste Periode.	9. Ach, verzweifelnd werd' ich sterben,
	10. Aber nicht vor Todeszagen,
	11. Ich Verirrter konnt' es wagen
	12. Treulos gegen dich zu sein. 41—53. Cdur—Halbkadenz nach A dur.
Zweite Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein.
	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 53—69. A dur.

Zwischenspiel. 69—71. Uebergang nach Fdur.

Dritte Periode.	5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,
	6. Bange Furcht heischt mein Vergehn.
	7. Dennoch zürntest du gelinder,
	8. Könnt'st du meine Reue sehn.
	7. Dennoch zürntest du gelinder,
	8. Könnt'st du meine Reue sehn. 72—88. Fdur—Halbkadenz nach Adur.
Vierte Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein.
	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 88—103. A dur.
Fünfte Periode.	9. Ja verzweifelnd werd' ich sterben,
	10. Aber nicht vor Todeszagen. 104—112. A dur.
Sechste Periode.	11. Ich Verirrter konnt' es wagen,
	12. Treulos gegen dich zu sein. 112—118. A dur.
Siebente Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 118—124. A dur.
Achte Periode.	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 124—132. A dur.
Neunte Periode.	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 132—136. A dur.
Zehnte Periode.	Nachspiel. 136—143. A dur.

Es zeigen sich in dieser Form zunächst wesentliche Aehnlichkeiten mit den technischen Konstruktionsweisen blos instrumentaler Tonstücke.

Im Adagio wird die erste Periode in der vierten genau wiederholt. Im Allegro erscheint die Melodie der zweiten Periode in der vierten ganz, und in der siebenten der erste Theil derselben wieder. Im Uebrigen ist dieses zweite Tempo freier als etwa ein Sinfonie- oder Sonatenallegro gebildet, dagegen hat das Adagio viel Aehnlichkeit mit dem ersten Theil eines Instrumentaladagios, nämlich:

1. Themagruppe.
2. Uebergangsgruppe.
3. Gesangsgruppe.
4. Repetition der Themagruppe.

Nur anstatt der Schlussgruppe, die hier fehlt, kommt die Repetition.

Eigentliche grössere Gruppeneintheilungen brauchen wir hier nicht zu machen, wir kommen einfacher mit blossen Perioden, einfachen und zusammengesetzten, aus.

Was die thematische Konstruktion der Gedanken innerhalb der Periode durch Wiederholung gleicher oder umgewandelter Motive, Abschnitte und Sätze, betrifft, so ist dieselbe in den Gesangsperioden nicht so innig und bezüglich wie in den Instrumentalperioden, sondern, wie schon bemerkt, freier, obgleich eben so streng und fest verkettete Konstruktionen wie in diesen auch in jenen oft genug erscheinen. Noch seltener kommt die thematische Arbeit im weiteren Sinn in den Singstücken vor, der Art nämlich, dass im Verlauf viele Perioden erschienen, deren Modelle aus einzelnen gleichen oder umgewandelten Motiven des Hauptthemas oder einiger Hauptgedanken genommen wären. Die Gleichheit, Aehnlichkeit und Verschiedenheit der Periodenformen und Theile der Singstücke mit den Instrumentalstücken braucht aber hier nicht besonders besprochen zu werden, da sie Jeder, der meinen ersten Band der Kompositionslehre kennt, selbst ohne alle Schwierigkeit zu erkennen und zu erklären vermag.

Betrachten wir nun den psychologischen Ausdruck in dieser Arie.

Die ersten acht Verse schildern Sextus' Scham, Reue und Bitte um Vergebung, bevor er zum Tode gehe, die letzten sechs Zeilen dagegen malen seine Verzweiflung, da Titus' Schweigen sie ihm zu versagen scheint.

Sehr natürlich erscheint daher zunächst die Wiederholung der Verse 1 bis mit 4, die Wiederholung der Bitte »Ach nur einmal noch im Leben lass dein Herz mir offen stehn« u. s. w. Man hofft durch wiederholte Bitten das Herz zu erweichen.

Da nun aber auch danach keine Gewährung erfolgt, entsteht der zweite Seelenzustand, die Verzweiflung, welche die sechs letzten Verse schildern. Dennoch gibt Sextus seine Hoffnung nicht auf. Er versucht einen neuen Anfall auf das Mitleid des Kaisers (Wiederholung der Verse 5 bis mit 8). Da auch jetzt noch Titus schweigt, kehrt die Verzweiflung zurück, Vers 13—14 u. s. w. u. s. w. Und zuletzt schliesst Sextus mit dem Kulminationspunkte des Ausdrucks: »Das ist mehr als Höllenpein!« Wie herrlich zeigt sich in dieser Arie die Fähigkeit der Musik, dieselben Worte verschieden auszudrücken. Man vergleiche die Musik zu den Versen 5—6 in der zweiten Periode des Adagio und die Musik zu denselben beiden Versen in der dritten Periode des Allegro — (Takt 72 bis mit 77).

Die Worte in beiden Versen sind dieselben, aber die Grundstimmung, in welcher sie hier vorgebracht werden, ist eine veränderte. Dort, als sie Sextus zuerst aussprach, war sein Gemüth scham- und reuevoll, gebeugt, niedergedrückt, aber die Hoffnung auf Vergebung lebte zugleich daneben, und er konnte seine Empfindung noch gewissermaassen beherrschen, niederhalten, mit einer Art von Ruhe in langsamem Tempo.
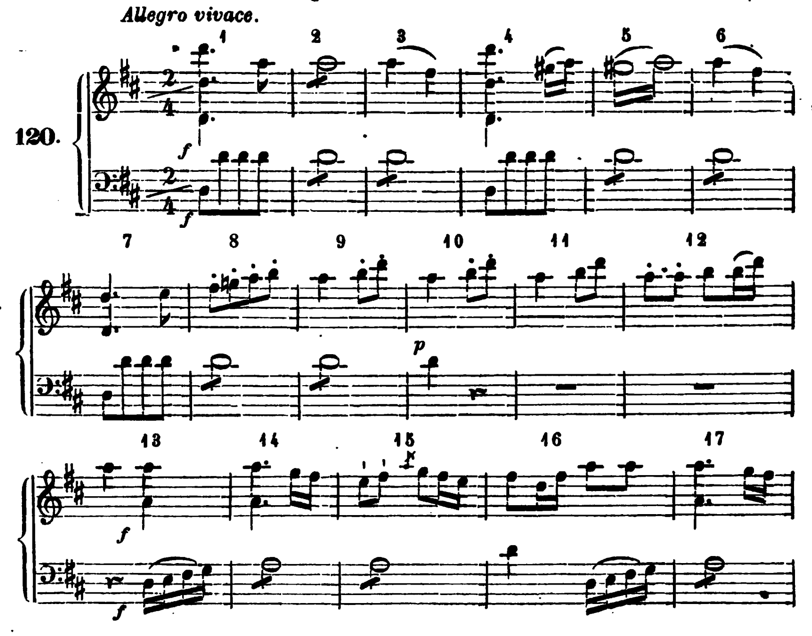
Als er aber hier wieder auf diese Bitte zurückkommt, ist die
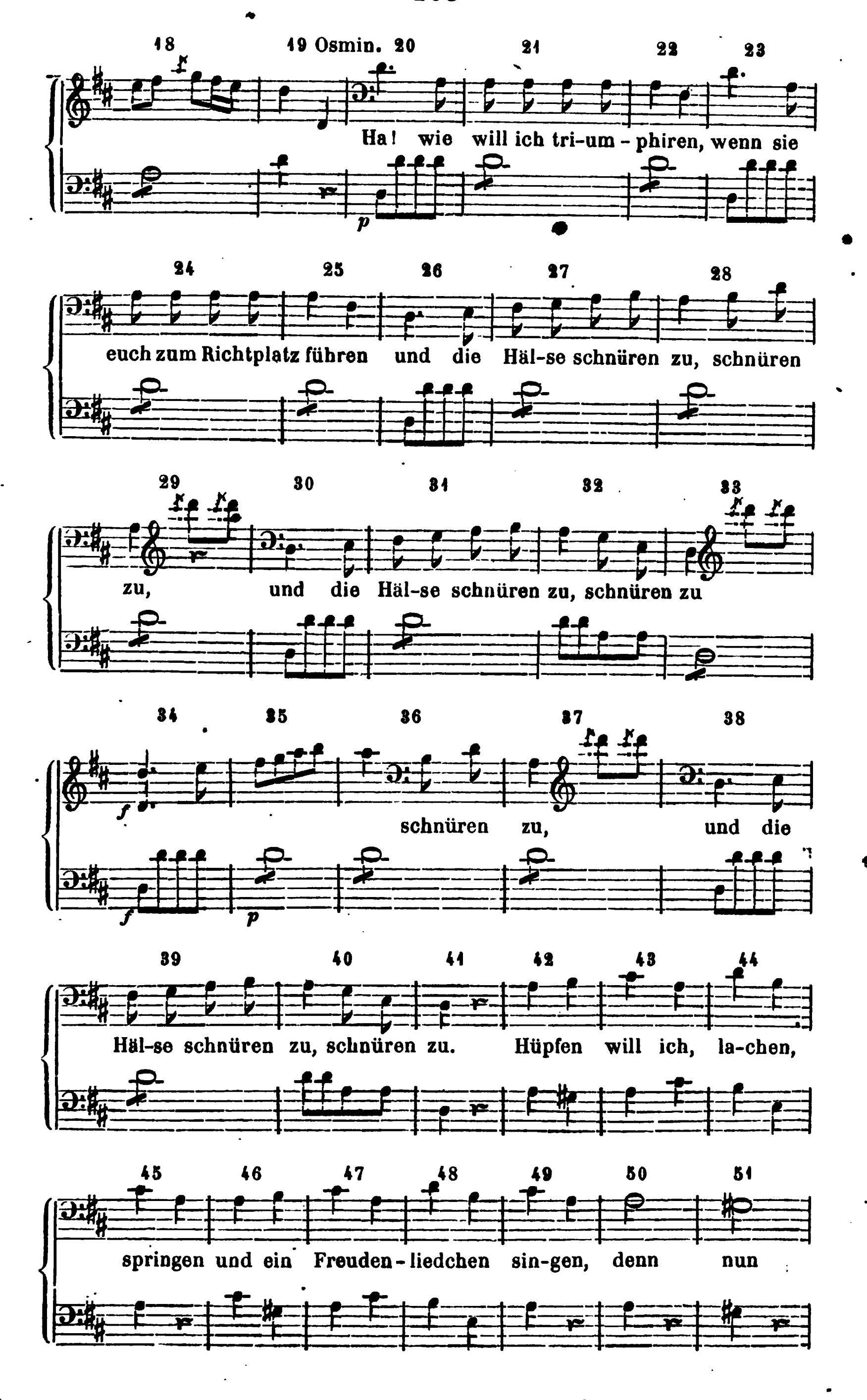
Verzweiflung ausgebrochen, die Hoffnung geringer, sein Gemüth leidenschaftlicher aufgeregt. Er bringt die Worte nicht mehr gedrückt, demüthig, sondern heftiger, schmerzvoller, hoffnungsloser, vielleicht mit dem geheimen Vorwurf über die Härte des Angeflehten vor (s. Takt 76—77). Diese bedeutende Modifikation der Empfindung konnte nicht mit derselben Musik, in demselben Tempo — sie musste mit einer lebhafteren Melodie ausgedrückt werden.
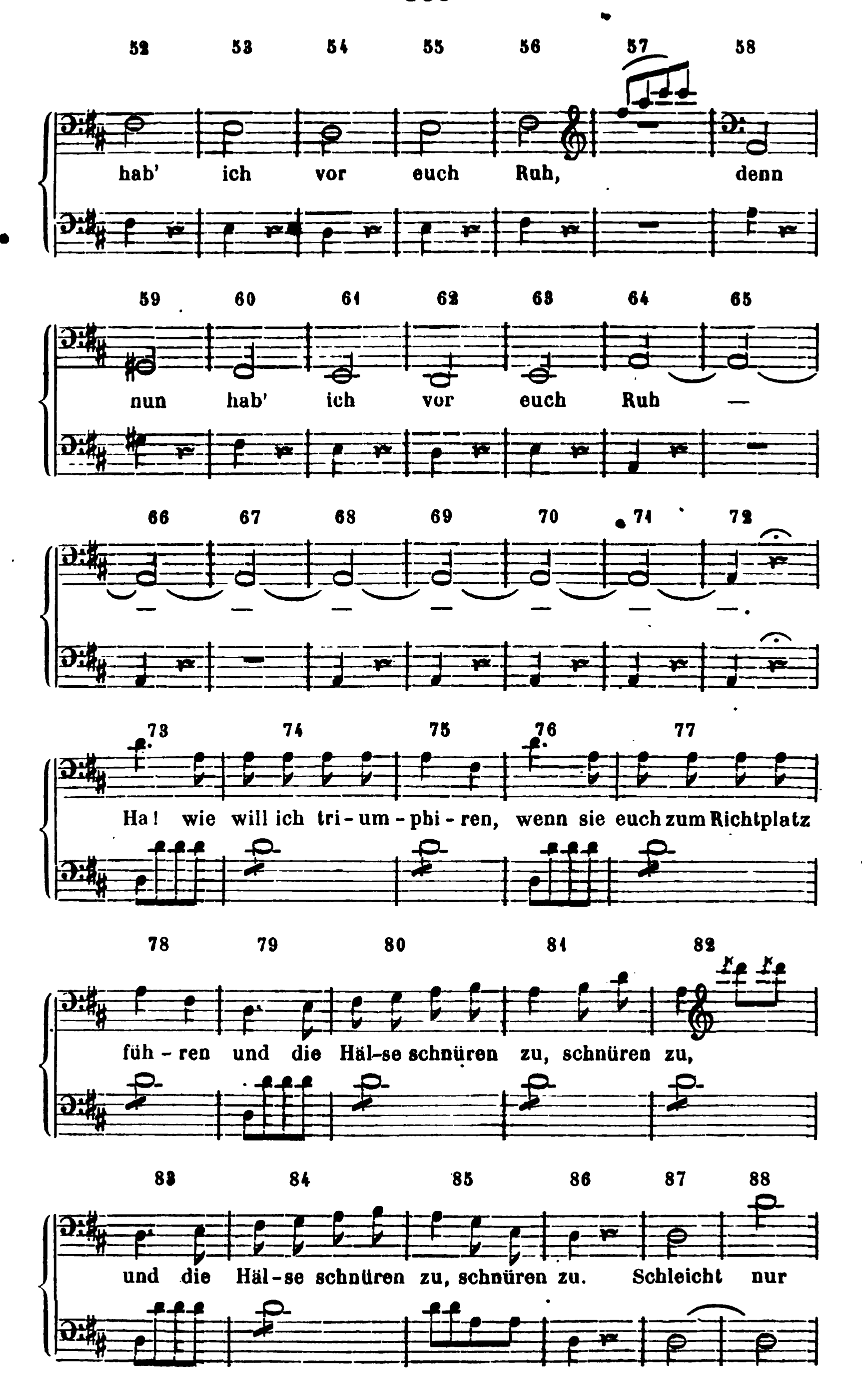
Immer mehr verschwindet Sextus' Hoffnung bei dem fortgesetzten Schweigen des Kaisers, immer mehr steigert sich seine Verzweiflung, wird die Bewegung seines Gemüths heftiger. Der erste musikalische Ausdruck der Verse »ach verzweifelnd werd' ich sterben« etc. (Takt 41—53) hatte den letzten Grad der Empfindung noch nicht erstiegen, bei der Wiederholung dieser Vorstellung (T. 104—118) zeigt die neue Musik zu denselben Worten die stürmischere Bewegung. Endlich, am Schluss, werden die Worte »ja noch mehr als Höllenpein« mit dreimal anderer Musik dargestellt, immer steigernd, als Kulminationspunkt seines hoffnungslosen Schmerzes.

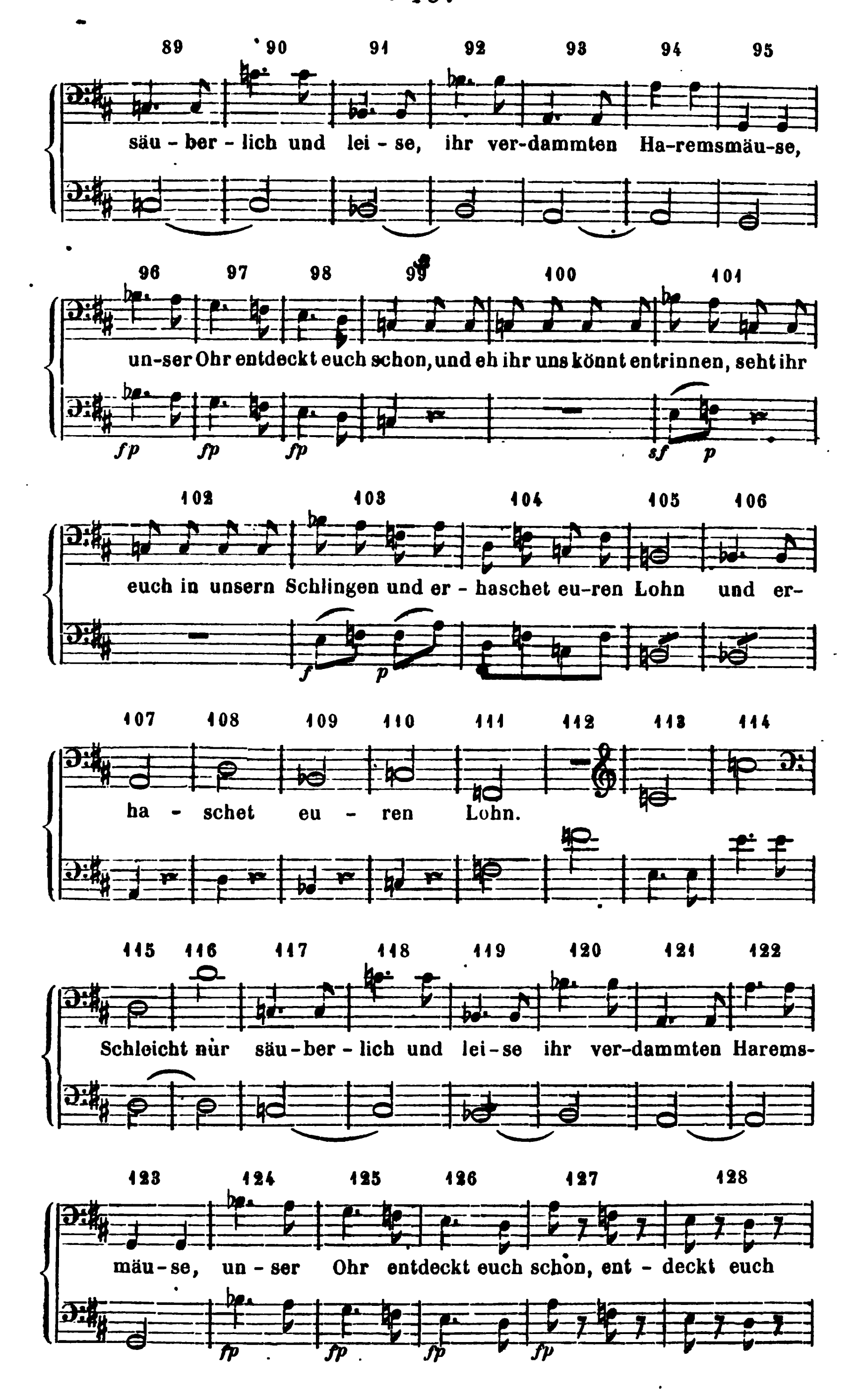
So ist diese Arie, wie technisch gerundet, wie melodisch und gesanglich höchst dankbar für den Sänger, auch psychologisch-musikalisch ein werthvolles Tonstück.
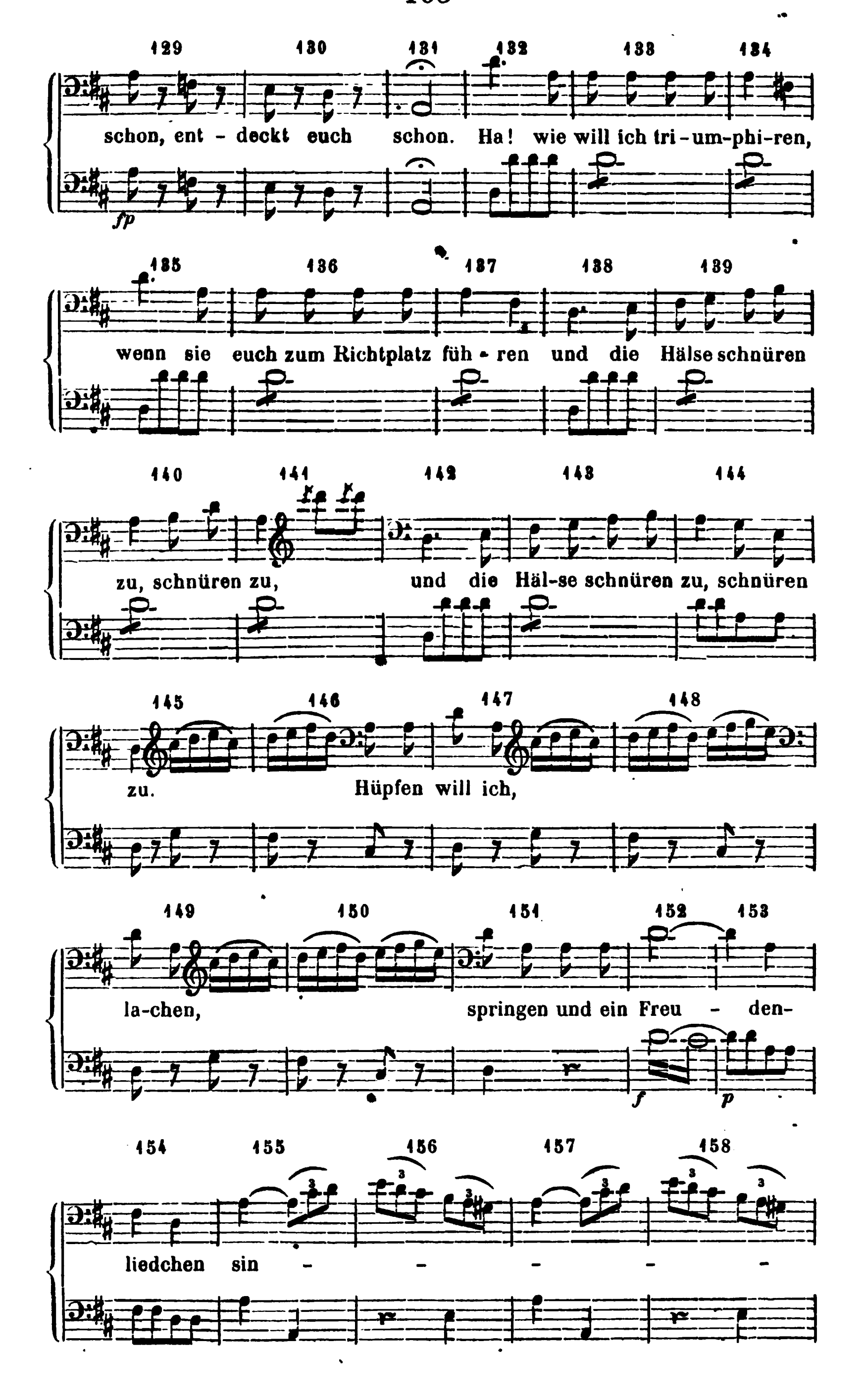
Eine andere, von der vorstehenden abweichende Arienform, **Rondo** genannt, wollen wir nun betrachten: Osmin's Rachelust im dritten Akt der Entführung aus dem Serail.
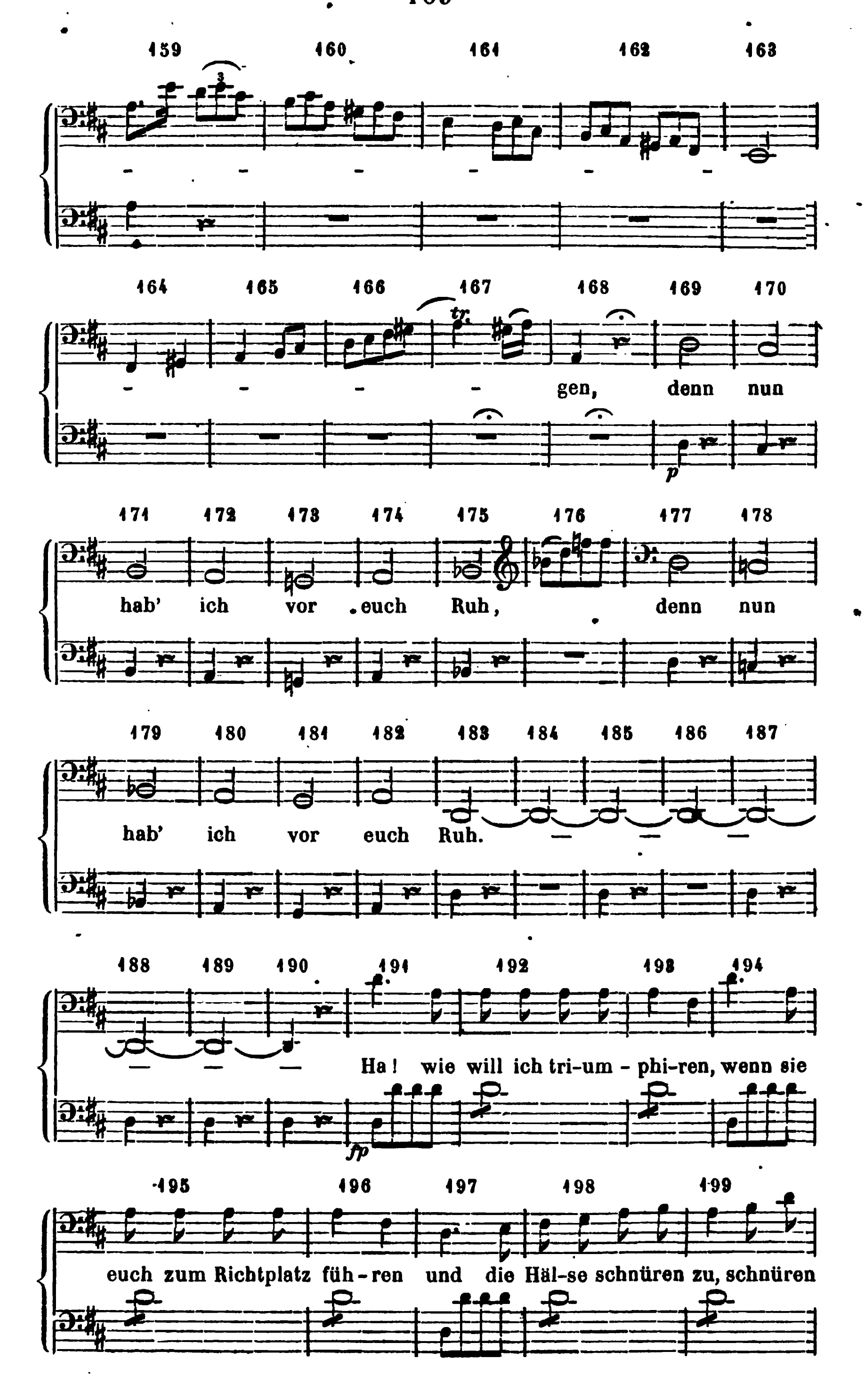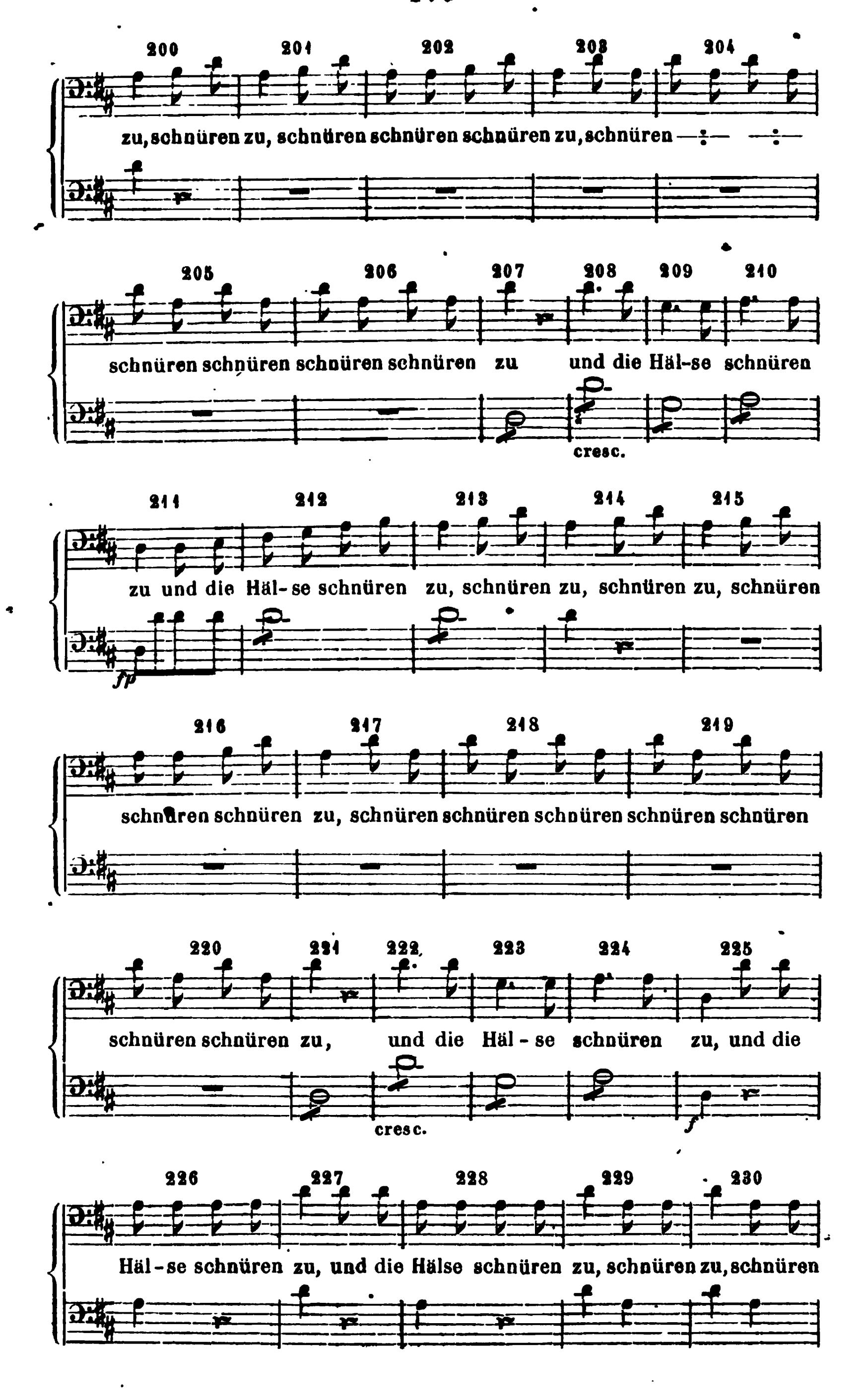



18 19 Osmin. 20 21 22 23
Ha! wie will ich tri-um-phiren, wenn sie
24 25 26 27 28
euch zum Richtplatz führen und die Häl-se schnüren zu, schnüren
29 30 31 32 33
zu, und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu
34 35 36 37 38
schnüren zu, und die
39 40 41 42 43 44
Häl-se schnüren zu, schnüren zu. Hüpfen will ich, la-chen,
45 46 47 48 49 50 51
springen und ein Freuden-liedchen sin-gen, denn nun
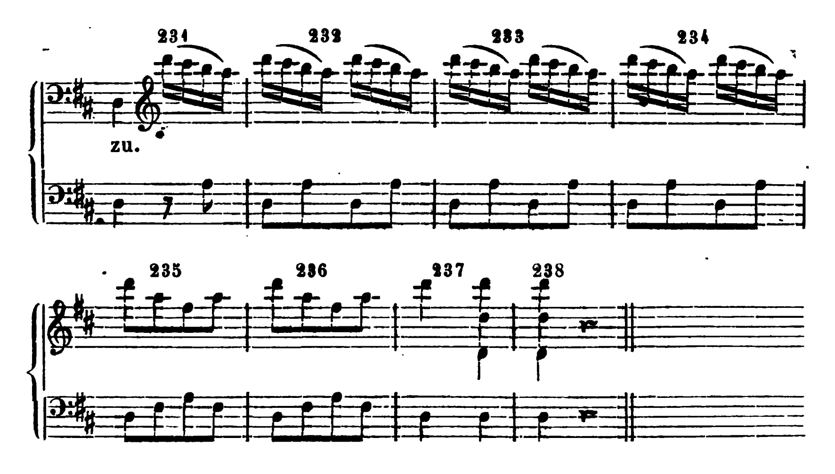

hab' ich vor euch Ruh, denn
nun hab' ich vor euch Ruh —
Ha! wie will ich tri - um - phi - ren, wenn sie euch zum Richtplatz
füh - ren und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu,
und die Häl - se schnüren zu, schnüren zu. Schleicht nur


säu - ber - lich und lei - se, ihr ver-dammten Ha-remsmäu-se,
un-ser Ohr entdeckt euch schon, und eh ihr uns könnt entrinnen, seht ihr
euch in unsern Schlingen und er - haschet eu-ren Lohn und er-
ha - schet eu - ren Lohn.
Schleicht nur säu-ber-lich und lei-se ihr ver-dammten Harems-
mäu-se, un - ser Ohr entdeckt euch schon, ent - deckt euch


129
130
131
132
133
134
schon, ent - deckt euch schon. Ha! wie will ich tri - um - phi - ren,
fp
135
136
137
138
139
wenn sie euch zum Richtplatz füh - ren und die Hälse schnüren
140
141
142
143
144
zu, schnüren zu, und die Häl - se schnüren zu, schnüren
145
146
147
148
zu. Hüpfen will ich,
149
150
151
152
153
la - chen, springen und ein Freu - den -
f
p
154
155
156
157
158
liedchen sin - - - - -


159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
tr.
gen, denn nun
171
172
173
174
175
176
177
178
hab' ich vor euch Ruh, denn nun
179
180
181
182
183
184
185
186
187
hab' ich vor euch Ruh.
188
189
190
191
192
193
194
Ha! wie will ich tri-um - phi-ren, wenn sie
fp
195
196
197
198
199
euch zum Richtplatz füh-ren und die Häl-se schnüren zu, schnüren


zu, schnüren zu, schnüren schnüren schnüren zu, schnüren
schnüren schnüren schnüren schnüren zu und die Häl-se schnüren
cresc.
zu und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu, schnüren zu, schnüren
fp
schnüren schnüren zu, schnüren schnüren schnüren schnüren schnüren
schnüren schnüren zu, und die Häl - se schnüren zu, und die
cresc.
f
Häl - se schnüren zu, und die Hälse schnüren zu, schnüren zu, schnüren



Bemerkungen zu vorstehender Arie.

Die Rondoform ist dem Leser aus meinem ersten Bande der Kompositionslehre (331 ff.) bekannt. Ihr Unterschied von der vorstehenden Mozart'schen wird sich gelegentlich der folgenden Betrachtungen ergeben. Bekanntlich sind die beiden Paare, Belmonte und Constanze, Pedrillo und Blondchen, im Augenblicke ihres Fluchtversuchs entdeckt und abgeführt worden. Darüber bricht nun Osmin in Jubel aus nach seiner Weise.

Osmin.

1. Ha! wie will ich triumphiren,
2. Wenn sie euch zum Richtplatz führen
3. Und die Hälse schnüren zu.
4. Hüpfen will ich, lachen, springen,
5. Und ein Freudenliedchen singen,
6. Denn nun hab' ich vor euch Ruh.
7. Schleicht nur säuberlich und leise,
8. Ihr verdammten Haremsmäuse,
9. Unser Ohr entdeckt euch schon;
10. Und eh' ihr uns könnt entrinnen,
11. Seht ihr euch in unsern Schlingen
12. Und erhaschet euren Lohn.

Ueber diese zwölf Verse hat Mozart ein Rondo von 238 Takten komponirt. Diess war natürlich nur vermittelst vielfacher Wiederholungen möglich. Ich habe nur die Gruppen bezeichnet, die einzelnen Perioden innerhalb derselben wissen meine Leser längst zu erkennen und zu erklären.

Sehen wir zunächst, wie Mozart die Verse zu seinen musikalischen Gruppen behandelt hat. Nach einem Vorspiel von 19 Takten zeigt sich die Disposition wie folgt:

Gruppe I. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu. Takt 20—41. D dur.

Gruppe II. Hüpfen will ich, lachen, springen,
Und ein Freudenliedchen singen,
Denn nun hab' ich vor euch Ruh. Takt 42—72. A dur.

Gruppe III. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu. Takt 73—86. D dur.

Gruppe IV. Schleicht nur säuberlich und leise,
Ihr verdammten Haremsmäuse,
Unser Ohr entdeckt euch schon.
Und eh' ihr uns könnt entrinnen,
Seht ihr euch in unsern Schlingen
Und erhaschet euren Lohn. Takt 87—131. Fdur — Halbkadenz nach D.

Gruppe V. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu. Takt 132—145. Ddur.

Gruppe VI. Hüpfen will ich, lachen, springen,
Und ein Freudenliedchen singen, Takt 145—168. Ddur — Adur.

Gruppe VII. Denn nun hab' ich vor euch Ruh. T. 169—190. Ddur — Dmoll.

Gruppe VIII. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen,
Und die Hälse schnüren zu. Takt 191—231. Ddur.

Nachspiel. 231—238. Ddur.

Sehen wir auf die Wiederholungen der Verse, so kehren am häufigsten wieder die ersten drei. Sie erscheinen in der ersten, dritten, fünften und achten, also viermal, jedesmal mit derselben Musik. Wir könnten sie mit den anderen Gruppen nach dem Vorbilde des Instrumentalrondos in folgende Disposition bringen.

Allegro, Ddur, 2/4.

Vorspiel.

Themagruppe. Perioden darin.	6	Ddur	20—25.
	8	Ddur	26—33.
	8	Ddur	34—41.
Anstatt Uebergangs-, Gesangs-, Schlussgruppe eine Nebengruppe.	8	Adur	42—49.
	8	Adur	50—57.
	6	Adur	58—63.
	9	Adur	64—72.
Themagruppe. Erste Repetition abgekürzt.	6	Ddur	73—78.
	8	Ddur	79—86.
Anstatt Mittelsatzgruppe: zweite Nebengruppe.	13	Fdur	87—99.
	12	Fdur	99—111.
	8	Fdur	111—118.
	8	Fdur	119—126.
	5	Halbkadenz nach D.	127—131.
Zweite Repetition der Themagruppe.	6	Ddur	132—137.
	8	Ddur	138—145.
Dritte Nebengruppe.	10	Ddur	145—154.
	8	Adur	155—162.
	6	Adur	163—168.
Vierte Nebengruppe; zweiter Theil der ersten Nebengruppe repetirt.	8	Ddur	169—176.
	6	Dmoll	177—182.
	8	Ddur	183—190.
Dritte Repetition der Themagruppe.	6	Ddur	191—196.
	10	Ddur	197—206.
	4	Ddur	207—211.
	10	Ddur	211—220.
	4	Ddur	221—225.
	6	Ddur	225—230.

Nachspiel. 231—238.

Um die Wahrheit dieser Mozart'schen Rondoform ganz schätzen zu können, muss man immer zu den psychologischen Erfahrungen zurückkehren.

Wenn sich eine starke Leidenschaft im Gemüthe entzündet hat, besteht sie nur aus wenigen, ganz verwandten Vorstellungen und den gemässen Empfindungen. Alles Andere, früher Gedachte, Vorgestellte ist aus der Seele verdrängt, verschwunden.

Die Leidenschaft kann sehr lange andauern, ihre Theilvorstellungen und Empfindungen mehren sich aber nicht. Die Dauer entsteht aus der Wiederkehr der Vorstellungen.

Die kleine Zahl derselben schiesst gleichsam in dem Umfangsgebiet der Leidenschaft hin und her, drängt sich vor, wird zurückgedrängt, löst sich ab etc. Die mächtigste darunter, die Hauptvorstellung, wird sich am öftesten hervordrängen.

Welches ist diese in Osmin's Arie? die ihm die liebste von allen ist, und die liebste von allen ist ihm die Hinführung der verhassten Personen zum Richtplatz, und das Zuschnüren ihrer Hälse. Die drei ersten Verse der Arie enthalten diese Hauptvorstellung und triumphirende Racheempfindung. Darum musste sie das Hauptthema bilden, welches in der Rondoform am meisten wiederholt wird.

Alle anderen Vorstellungen Osmin's in seiner gegenwärtigen Situation, — dass er vor Freude hüpfen, lachen und singen wolle, — dass, ob sie herumschleichen mögen, sie doch entdeckt werden, — dass er nun Ruhe vor ihnen haben werde, — sind nicht so bedeutend für ihn.

Hiermit ist die Disposition der Form im Ganzen psychologisch gerechtfertigt. Die Hauptvorstellung fängt an, kehrt am öftesten wieder, und füllt die ganze letzte Schlussgruppe aus. Er schwelgt vorzüglich in dem Gedanken an das Hängen, und das »schnüren zu, schnüren, schnüren« wird am allermeisten wiederholt, es ist die süsseste Vorstellung und Empfindung dieses boshaften und rachsüchtigen Charakters.

Diess zeigt und bestätigt sich, wenn man die musikalischen Gruppen mit dem Inhalt ihrer Verse im Ganzen überblickt.

Die verschiedenen Nüancen und Farbenspiele, in welchen dieselben Worte bald so bald anders sich innerhalb der Gruppen und Perioden musikalisch manifestiren, wird der Kunstjünger nach den früheren Erklärungen, namentlich zu Beispiel 118, selbst erkennen.

Arten der Arie.

Unter den zahlreichen Arien, sowohl in den Mozart'schen, als aller anderen Meister Opern sind sich schwerlich auch nur zwei in Gestalt und Wesen ganz gleich. Doch kann man sie nach gewissen

Hauptmerkmalen einigermaassen klassifiziren. Ich sage *einigermaassen*, und werde mich weiter unten darüber erklären.

I. Die Bravourarie

will dem Sänger Gelegenheit bieten, seine ganze Kunst zu entfalten, den Umfang seiner Stimme, die Volubilität derselben in Koloraturen, Sprüngen, Trillern, Staccato, Kadenzen, lang ausgehaltenen Tönen u. s. w.

Mozart hat viele dergleichen geschrieben, in Idomeneus, die meisten in Così fan tutte und Titus; eine in der Zauberflöte, die Rachearie der Königin der Nacht, wenige in Don Juan, nur eine einzige in Figaro — Marcelline.

Manche Aesthetiker verwerfen die Koloratur unbedingt, als der dramatischen Musik unwürdig, und sie haben in vielen Fällen recht. Wenn z. B. Donna Anna in ihrer sogenannten Briefarie zu den Worten:

»il cielo ancora sentirà pietà di me!«

auf der Sylbe a in sentirà singt:

121.

sen - ti - rà

pie - tà — di me.

so ist diese Gesangspassage psychologisch nicht zu rechtfertigen.

Diess war die schwache Seite Mozart's, die, mit Ausnahme des Figaro, in seinen übrigen Opern eine nicht seltene Rolle spielt, und zuweilen bis zur Karikatur ausartet, wie z. B. in der Königin der Nacht.

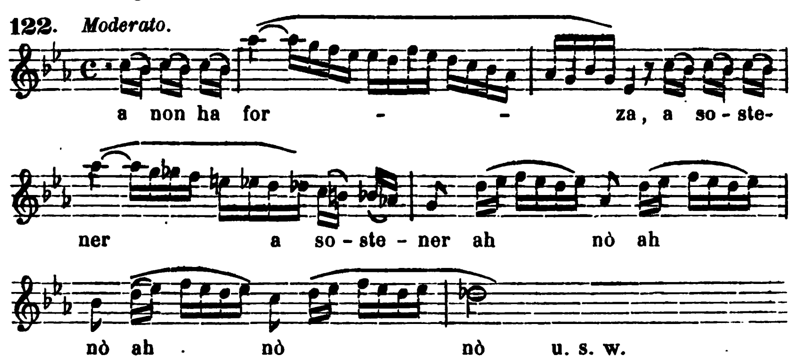
Allein mit diesem Missbrauch, der bei Mozart aus den Konzessionen gegen die volubilen Stimmen einiger Sänger entstand, ist die Unberechtigung der Koloratur keineswegs unbedingt bewiesen.

Man denke an das *Jodeln* der Bergbewohner. Ist es nicht der Ausdruck einer in überquellender Lust hervorströmenden Empfindung?
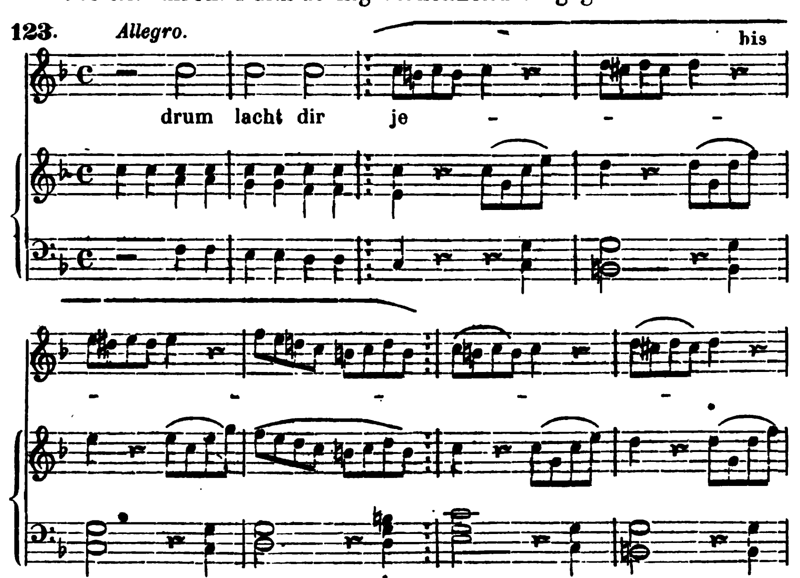
Dass die Koloraturen das Auflodern einer lebendigen Freuden- oder Zornesflamme ganz naturwahr schildern können, hat schon der strenge, allem Unnatürlichen abholde Rousseau zugegeben.
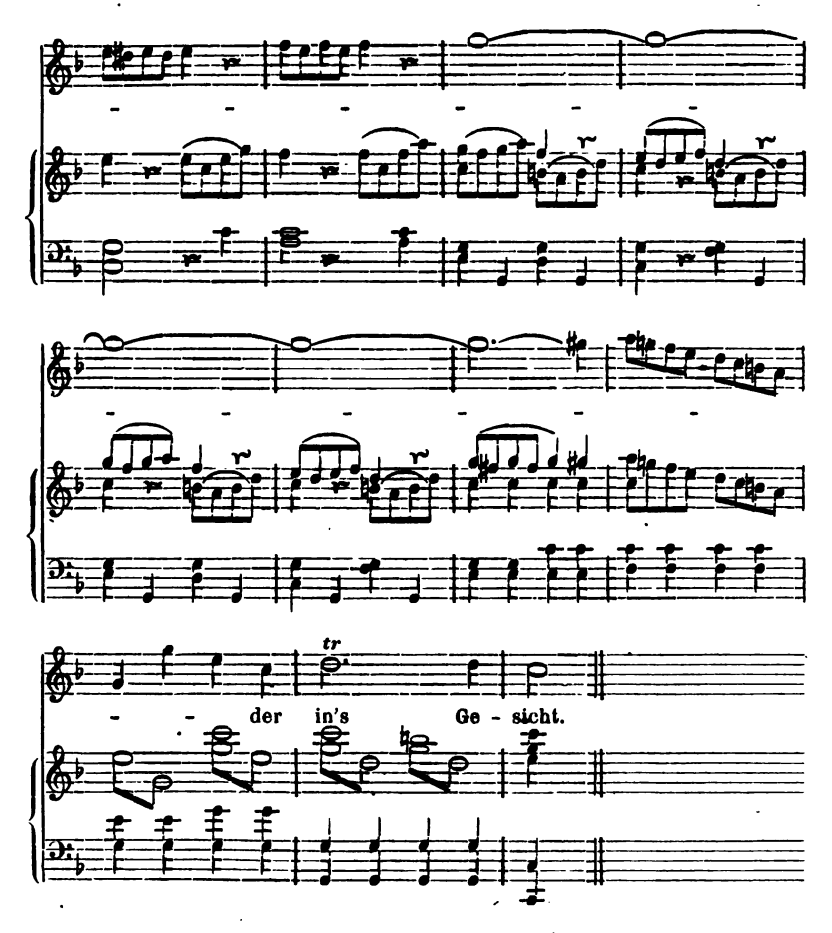
Auch Mozart schuf zuweilen psychologisch motivirte Singpassagen. In der Osmin-Arie ist die Koloratur auf dem Worte »singen« (Beispiel 120, von Takt 155 bis 168) ein trefflicher und ganz natürlicher Ausdruck seiner wild triumphirenden Freude.

So dürfte auch in der Nachtwandlerin der liebenden Amine Seligkeit, die sie kaum zu ertragen vermag, wenn man sich die Empfindungsweise eines feurigen italienischen Mädchens vorstellt, in folgenden Koloraturwallungen gar wohl ihren natürlichen Ausdruck gefunden haben:



Vorzüglich in komischen Opern sind Koloraturen und Melismen oft von treffendem Ausdruck. Man sehe, wie Frau Claudius, in Dittersdorf's »Doktor und Apotheker«, die Worte: »drum lacht dir jeder in's Gesicht« ihrem Mann zornig verhöhnend entgegenschleudert.





II. Die konzertirende Arie

wird mit einem oder mehreren obligaten Instrumenten begleitet. Auch dergleichen Stücke enthalten die Mozart'schen Opern, im Idomeneus, in Così fan tutte, im Titus, z. B. die Arie des Sextus mit obligater Klarinette, die der Vitellia im letzten Akte mit obligatem Bassethorn. In den meisten derselben sprechen die Soloinstrumente sehr ausdrucksvoll mit, vorzüglich z. B. in der Stelle der Vitellia:

»veggo la morte, ver me avanca, infelice!«

Sehr undramatisch dagegen ist Konstanzens Arie in der Entführung, mit obligater Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, wo das Vorspiel ein förmliches Quadrupelkonzert ausführt, dem der Sultan und Constanze in langer, peinlicher Verlegenheit zuhören müssen.

III. Die lyrische Arie.
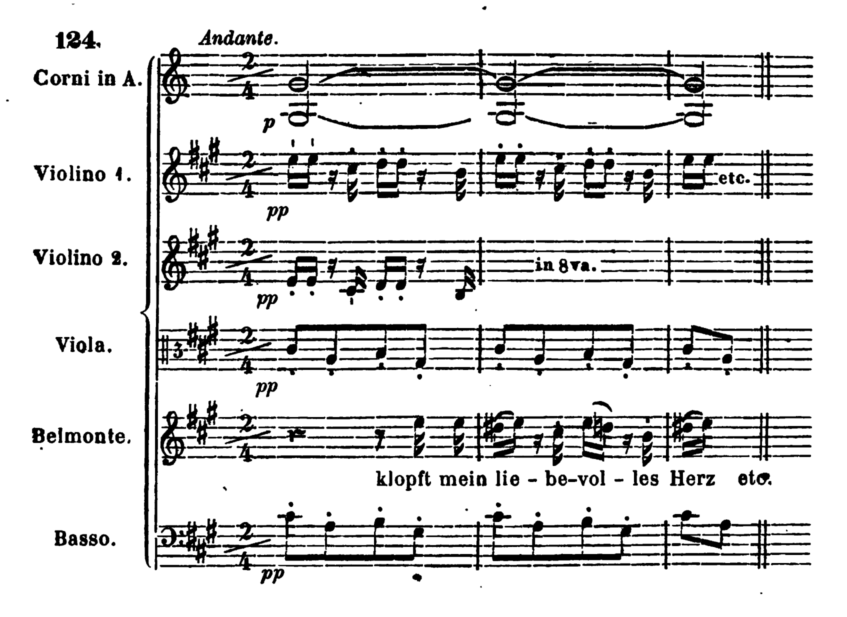
In dieser giesst die dramatische Person rein nur die Empfindungen ihres Herzens aus. Der Gesang ist gemischt syllabisch-melismatisch. Unter vielen herrlichen Beispielen dieser Art in den Mozart'schen Opern sind die beiden Arien des Pagen Cherubin als reinste Ausführungen derselben zu nennen.

IV. Die malerische Arie

wollen wir diejenige nennen, in deren Text gelegentlich äussere Bilder oder körperliche Erregungen mit geschildert sind, die der Komponist analogisch mit in seine musikalische Darstellung vermittelst des Orchesterspiels aufgenommen hat.
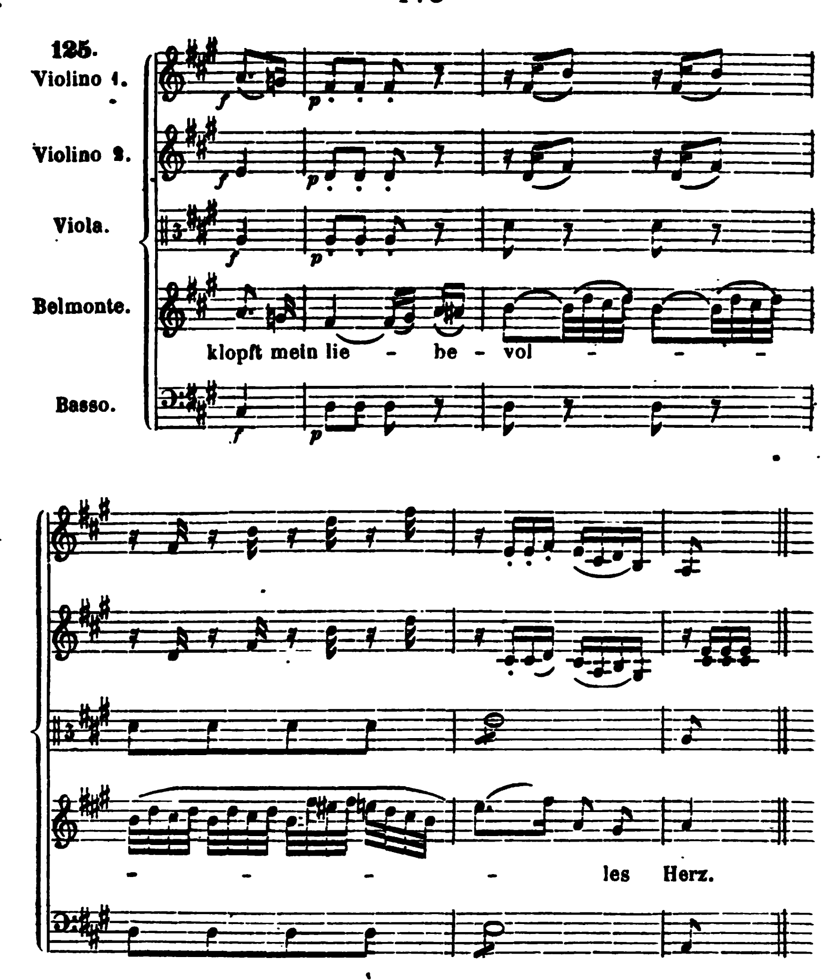
Ein herrliches Beispiel dazu bietet die zweite Arie Belmonte's, A dur $^2/_4$ »O wie ängstlich, o wie feurig« in der Entführung. Dass aber unser grosser Seelenmaler solche Schilderungen mit Absicht und Bewusstsein angebracht hat, beweist unwiderleglich der Brief an seinen Vater über diese Oper, worin es u. a. heisst:

»Nun die Aria von Belmonte in A dur: O wie ängstlich, o wie feurig etc. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven.«
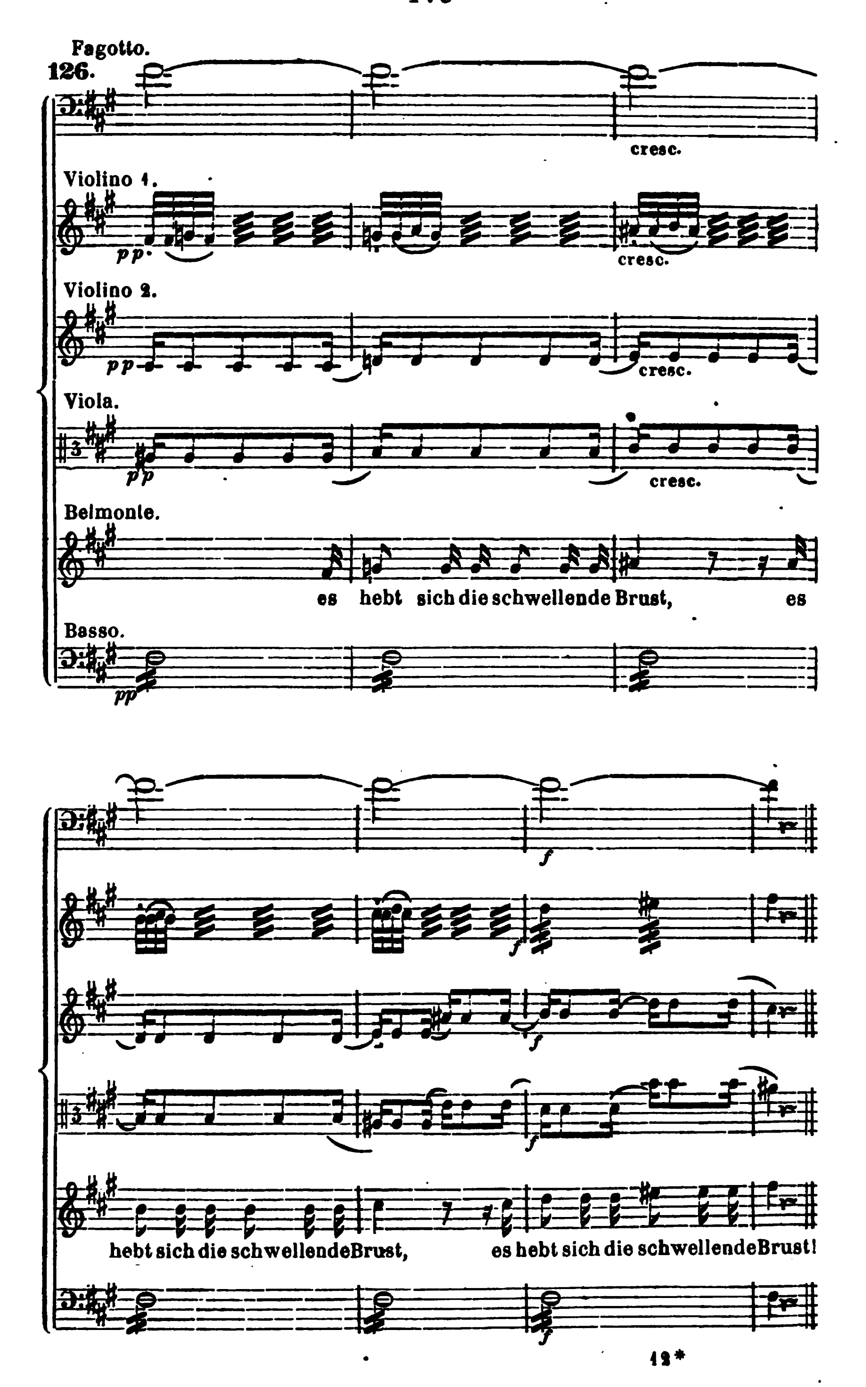


Eine Bemerkung über diese Periode hat Mozart übergangen, die er gewiss im Sinn gehabt hat. Sie betrifft die folgende Stelle:

125.

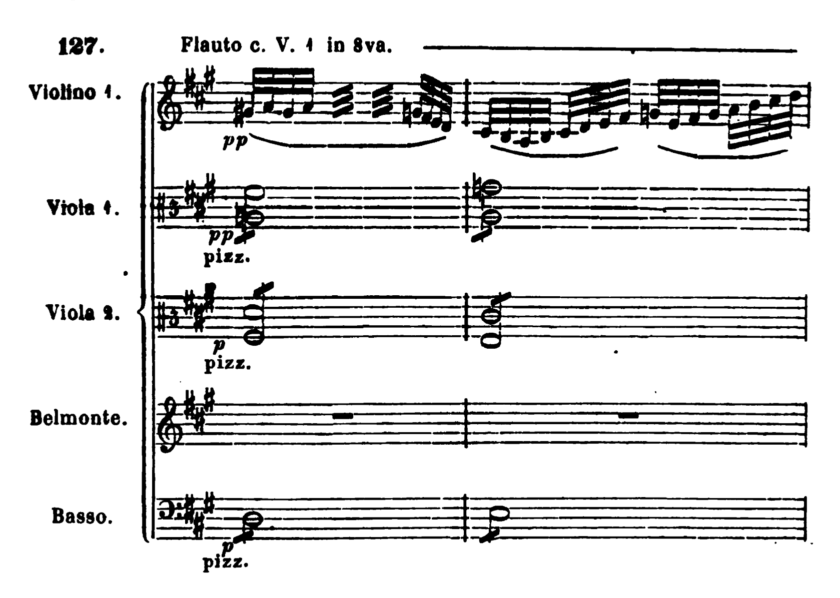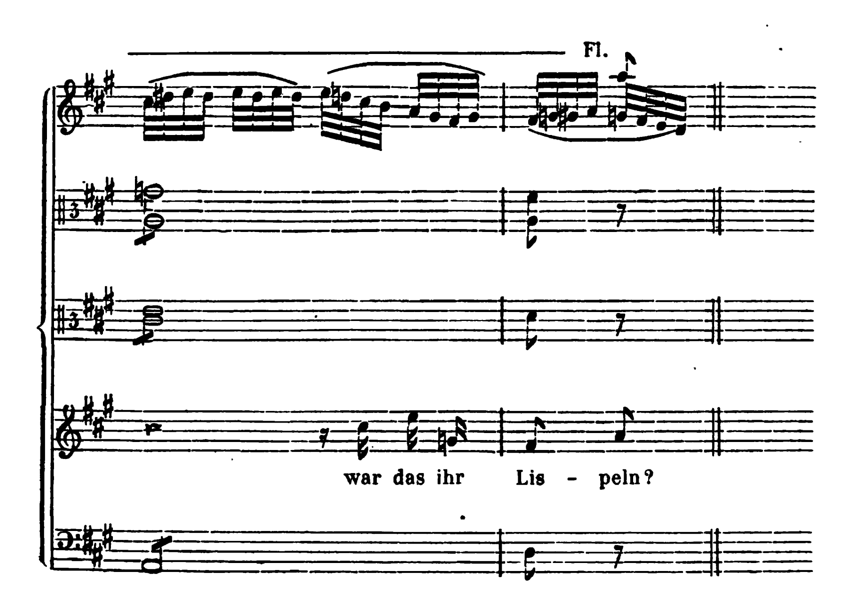


Man sieht hier wieder, welches herrliche Schilderungsmittel die Wiederholung derselben Worte mit anderer Musik gewährt. In dem Anfang der Periode hört man das Klopfen des Herzens, das »Zittern und Wanken«, wie Mozart noch dazu bemerkt. Am Schluss dieser Periode ist nicht das klopfende, sondern die andere Seite dieser Empfindung, das liebe v o l l e Herz geschildert. Das trockene Wort kann die drängende Fülle der Liebe in Belmonte's Gemüth nicht ausdrücken, aber der Gesang thut es durch längere Melisme auf den Sylben »volle«; ein schöner Fall zugleich für die Berechtigung der Koloratur, bei gewissen Seelenregungen.

Mozart fährt fort in dem Briefe: »Man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist«:
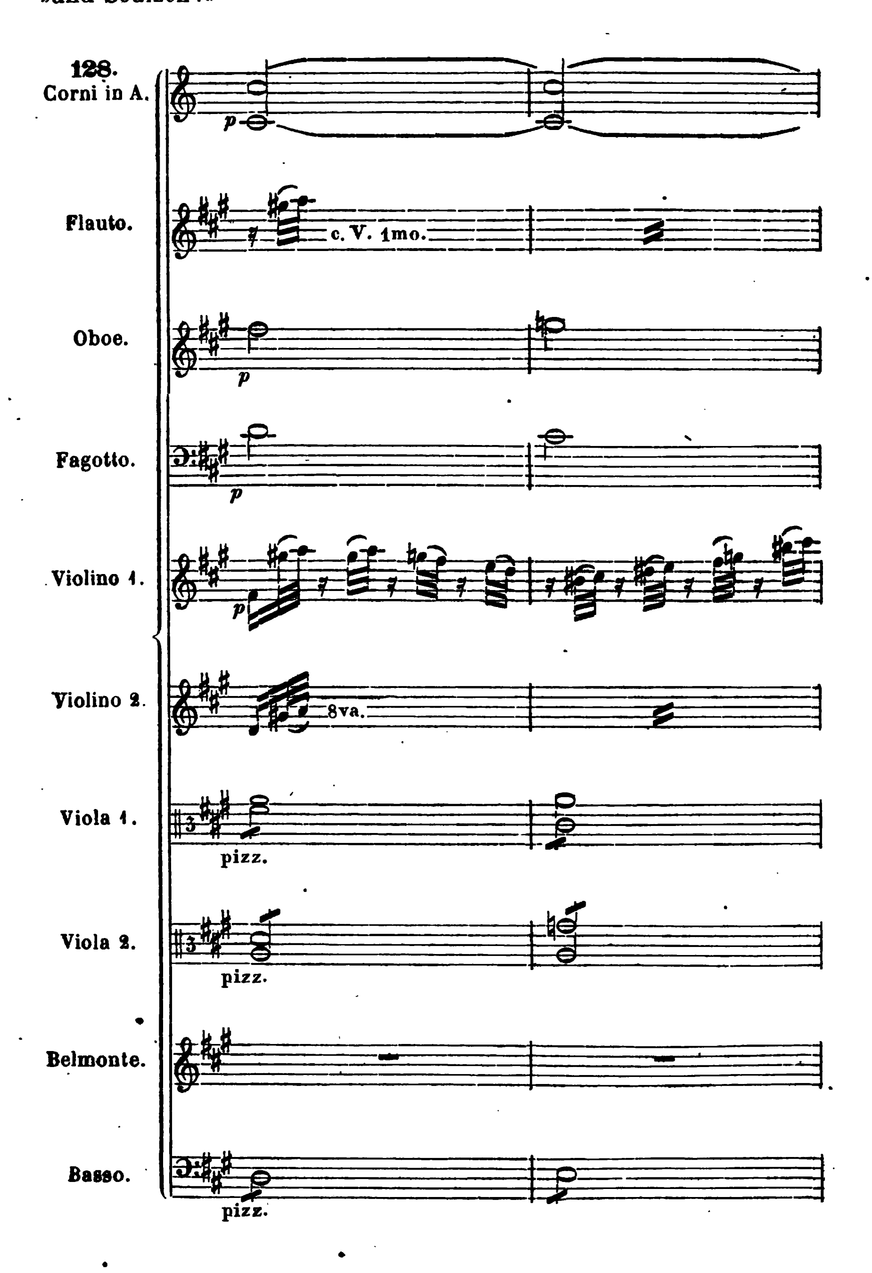

Fagotto.
126.
cresc.
Violino 1.
pp
cresc.
Violino 2.
pp
cresc.
Viola.
pp
cresc.
Belmonte.
es hebt sich die schwellende Brust, es
Basso.
pp
f
hebt sich die schwellende Brust, es hebt sich die schwellende Brust!
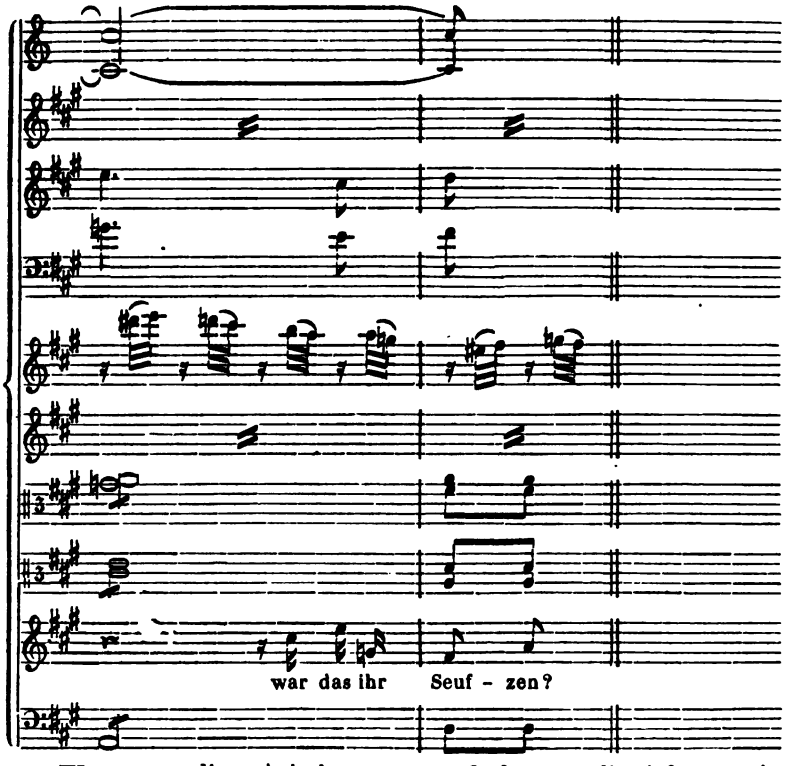
Und weiter im Briefe: »Man hört das Lispeln, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist«.





»und Seufzen :«


128.
Corni in A.
Flauto.
Oboe.
Fagotto.
Violino 1.
Violino 2.
Viola 1.
Viola 2.
Belmonte.
Basso.
p
c. V. 1mo.
8va.
pizz.



Wenn man diese Arie hört, so empfindet man die tiefste musikalisch-poetische Wirkung, und ein Aesthetiker der neueren Zeit würde sich ebenfalls in tief poetischen Phrasen über dieselbe ergiessen. Wie einfach und natürlich, fast handwerksmässig Mozart an seinen Vater darüber schreibt, haben wir gesehen. Dazu kommen noch einige Zeilen, die auch zu denken geben.

»Diese Arie«, schreibt er, »ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben.«

Solch eine äussere Rücksicht bei dieser Schöpfung nahm der göttliche Genius zugleich auf die Wünsche des Sängers, ja auf eines bestimmten Sängers Stimmindividualität, und vermochte dennoch mit diesem irdisch-handwerksmässigen Gesichtspunkte stets im Auge das künstlerisch ewig wahre und wohlgefällige Gebilde zu schaffen! Und so wird es den Komponisten nicht entehren, wenn er bei seinen Arbeiten gute Künstler besonders vor Augen hat. Spricht doch sogar Goethe von »Rollen auf den Leib messen.« Eine solche recht auf den Leib gemessene war z. B. die Rolle des Osmin für den mit besonderer Volubilität und ausserordentlichem Umfang der Stimme

begabten Fischer; diese Partie wäre gewiss eine andere geworden, wenn Mozart einen weniger befähigten Sänger vor Augen hätte nehmen müssen. Dass unser Meister hierin freilich mitunter zu weit ging, wissen wir, und haben dafür ein nicht zu rühmendes Beispiel an den Kikerikis der Königin der Nacht, die er für seine Schwägerin Lange einrichtete.

Eine andere Arie, die wir unter die malerischen zählen können, ist K. M. v. Weber's: »Ocean, du Ungeheuer« im Oberon, wo eine Menge Naturbilder mit in die Schilderung der Empfindung und Situation eingewebt sind. Und so haben noch andere Opernkomponisten dergleichen gebracht, Boieldieu z. B. in der Arie des Pagen Olivier: »Begibt mein Herr sich auf die Reise« u. s. w.

V. Die Situationsarie.

Im Ganzen genommen ist jedes dramatische Tonstück auch ein Situationsstück, da die Personen auf der Bühne nicht anders als in irgend einer Lage erscheinen können.

Bei manchen Scenen tritt aber die Lage der Person oder Personen doch besonders ausgesprochen und bestimmend für die musikalische Auffassung hervor, z. B. bei Don Juan, als ihm Masetto mit seinen Gesellen entgegentritt, um ihm den Garaus zu machen. Hier ist keine breite Cantilene möglich, nur syllabisch-deklamatorischer Gesang. Der Sänger muss als solcher auf seine Ansprüche verzichten und dagegen der Schauspieler hauptsächlich wirken.

Nach Otto Jahn ist dieses Stück wohl eine Situationsarie, aber — doch ich muss seine Meinung darüber wörtlich hersetzen, da ich ihr nicht beistimmen kann, und sie Gelegenheit gibt, diesen Punkt etwas klarer zu machen, als es mir von jenem Autor geschehen zu sein scheint.

»Ohne Zweifel gehört diese Arie »Metà di voi qua vadano« zu den originellsten Konzeptionen, die man bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefasst werden können. Die Situation gibt gar keine eigentlich musikalischen Impulse; Posten werden ausgestellt, Signalements mitgetheilt, nirgends ein Anlass zu musikalischer Charakteristik geboten, die sprechende Person ist durch die Verkleidung eine ganz unsichere geworden.«

Ich gestehe, zunächst nicht zu begreifen, wie ein dramatischer Komponist, und gar einer wie Mozart, überhaupt einen Arientext hätte komponiren mögen und können, dessen Situation gar keine eigentlich musikalischen Anregungen gäbe. Hätte der Verfasser das Wort »Situation« weggelassen, und unter den musikalischen Impulsen blos die Worte an sich gemeint »Ihr geht auf jene Seite hin« etc., wie es auch den Anschein hat, da er sagt: »Posten werden ausgestellt, Signalements mitgetheilt«, so möchte es hingehen. Dann aber

wäre weiter zu bemerken: dass die Worte an sich nicht die Hauptsache sind, — bei Mozart am wenigsten, wie Otto Jahn in seinem Werke auch anderwärts sehr richtig bemerkt, — sondern die Empfindung, der Charakter einer Person, und in manchen Fällen, wie hier, die Situation, und deren besonderer Einfluss auf die Empfindung und den Charakter.

Nirgends sei ein Anlass zu musikalischer Charakteristik geboten! Welcher Charakteristik? des Charakters Don Juan's? oder seiner Gefühle? oder blos der Situation? Diess hätte erst etwas bestimmter angegeben werden sollen. Mir scheint, Mozart habe Don Juan's Charakter sowohl als seine Empfindungen, und beide Agentien auch der besonderen Situation gemäss sehr wahr geschildert, und die Worte des Dichters allen drei Bedingungen angemessen behandelt.

Den Charakter betreffend ist nach unserem Autor: »die sprechende Person durch die Verkleidung ganz unsicher geworden«! Für wen? Für Don Juan selbst? Für den Zuschauer? Für Mozart? Für alle drei ist Don Juan eben so sicher in seiner Verkleidung Don Juan, wie ohne Verkleidung.

Doch wir wollen erst weiter hören.

»Der Buffocharakter ist hier natürlich maassgebend, aber nicht allein weil Giovanni hier den Leporello spielt — dadurch kann nur der Ausdruck etwas modifizirt werden —« (also »Ausdruck« und »Modifizirung« desselben, und doch »keine eigentlichen musikalischen Impulse?«), »sondern weil der übermüthige Spass mit Masetto ihm selbst das innigste Behagen macht.«

Da wären ja denn doch »musikalische Impulse«, erzeugt durch die Situation. Don Juan spräche die Worte »Ihr geht auf jene Seite hin« doch nicht als blosse, indifferente Weisung, Posten auszustellen, sondern in der Stimmung übermüthigen Spasses und des innigsten Behagens mit Masetto und dessen Begleitern.

Auch Oulibicheff erklärt sie als eine »rein scenische« d. h. als eine Situationsarie und fasst sie ähnlich wie Jahn auf: »Der strategische Plan, das Losungswort, das zu beobachtende Verfahren, das Signalement des Feindes, sie sind in dieser Arie, einem ergötzlich — à l'italienne — deklamirten, mit unendlicher Kunst und Vorliebe instrumentirten und mit feinen, muthwilligen und komischen Zügen ausgestatteten Tonstück — auseinander gesetzt.«

Bei solcher Auffassung ist es freilich nicht zu verwundern, dass Jahn die originellen Konzeptionen dieser Arie »bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefasst werden können.«

Mir scheint, sie seien recht wohl zu begreifen, wenn man diese Scene, wie bei jeder geschehen sollte, nicht als Bekannter des Stücks, wo wir dessen Verlauf auf der Bühne kennen und gewohnt

sind, sondern als uns zum erstenmal und in der Wirklichkeit begegnend ansehen wollte.

Spass mache diese Situation Don Juan, inniges Behagen empfinde er dabei oder Muthwillen, nach Oulibicheff? Ich sollte meinen, wenn ein Mann, und wäre es der muthigste und gewandteste, wie Don Juan, bei Nacht, in einsamer Gegend, sich plötzlich von einer Rotte gemeiner Kerle umgeben sieht, mit dem ausgesprochenen Vorsatz, ihm den Garaus zu machen, diess eine wirkliche und ernstliche Gefahr, aber kein Spass für ihn sei. Dass Don Juan in den Kleidern Leporello's steckt, ist die einzige Möglichkeit, unbeschädigt davon zu kommen, wenn er die Bauern in der Täuschung erhalten kann, aber unbedingt sicher ist er dessen nicht, und der Gedanke, dass er, bei dem geringsten Verdacht, den Masetto und seine Begleiter fassen, verloren ist, kann ihm, wie jedem Menschen in der Welt, nicht ausbleiben.

Furcht also ist die erste natürliche Empfindung, die ihm in dieser Situation kommen muss. Er fasst sich allerdings: »Non è solo, Ci vuol giudizio« sagt er sich im Recitativ, aber »inniges Behagen« liegt sicherlich nicht in diesen Worten, macht ihm diese ernstliche Todesgefahr gewiss nicht.

Neben der Furcht aber empfindet Don Juan zugleich einen furchtbaren Grimm. Denn er, der vornehme Kavalier, wird nicht etwa von Standesgenossen bedroht, sondern er soll von der gemeinsten Kanaille, die er verachtet, im Dunkel erschlagen werden und ruhmlos fallen.

Diese zwei Empfindungen müssen der Natur nach in Don Juan's Innerem kochen, wenn er den Anfall Masetto's und seiner Begleiter nicht etwa nur für einen Scherz oder eine leere Demonstration hält, um ihn für die Folge zu schrecken. Und das thut er sicherlich nicht, denn er sieht wohl, dass es teuflischer Ernst der ihn Suchenden ist. Dass Don Juan aber auch nicht spasst, und dass, in dem Maass, wie durch Entfernung der Andern die Furcht schwindet, der Grimm wächst, beweist die That, als er Masetto allein und sein Gewehr ihm abgeschwatzt hat. Wüthend schlägt er Masetto nieder,

or prendi,
Questa per la pistola,
Questa per il moschetto,

und als Masetto schreit, fährt Don Juan noch ungesättigt in seiner Rache fort auf jenen loszuschlagen:
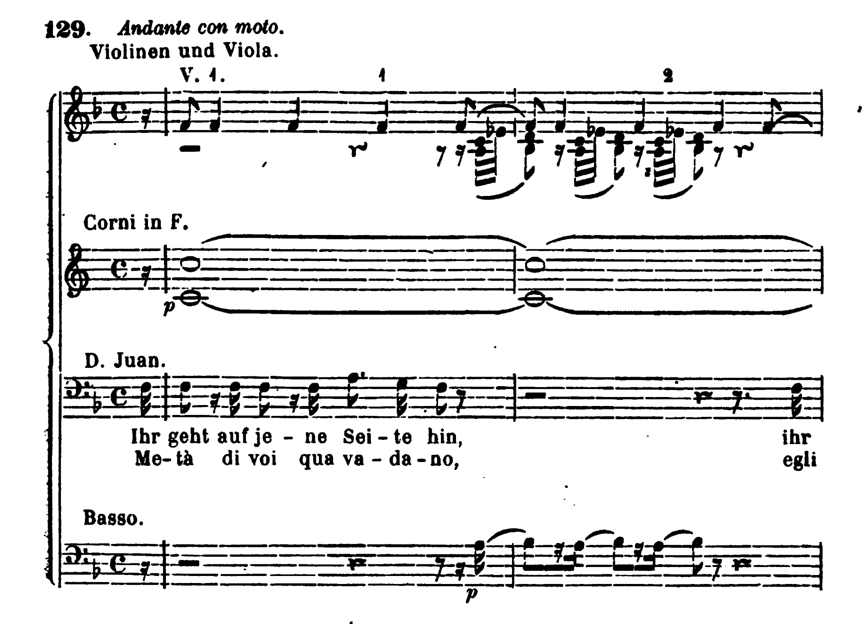
Taci, o t'uccido.
Questa per l'amazzarlo,
Questa per farlo in brani,
Villano, mascalzon cesso da cani.
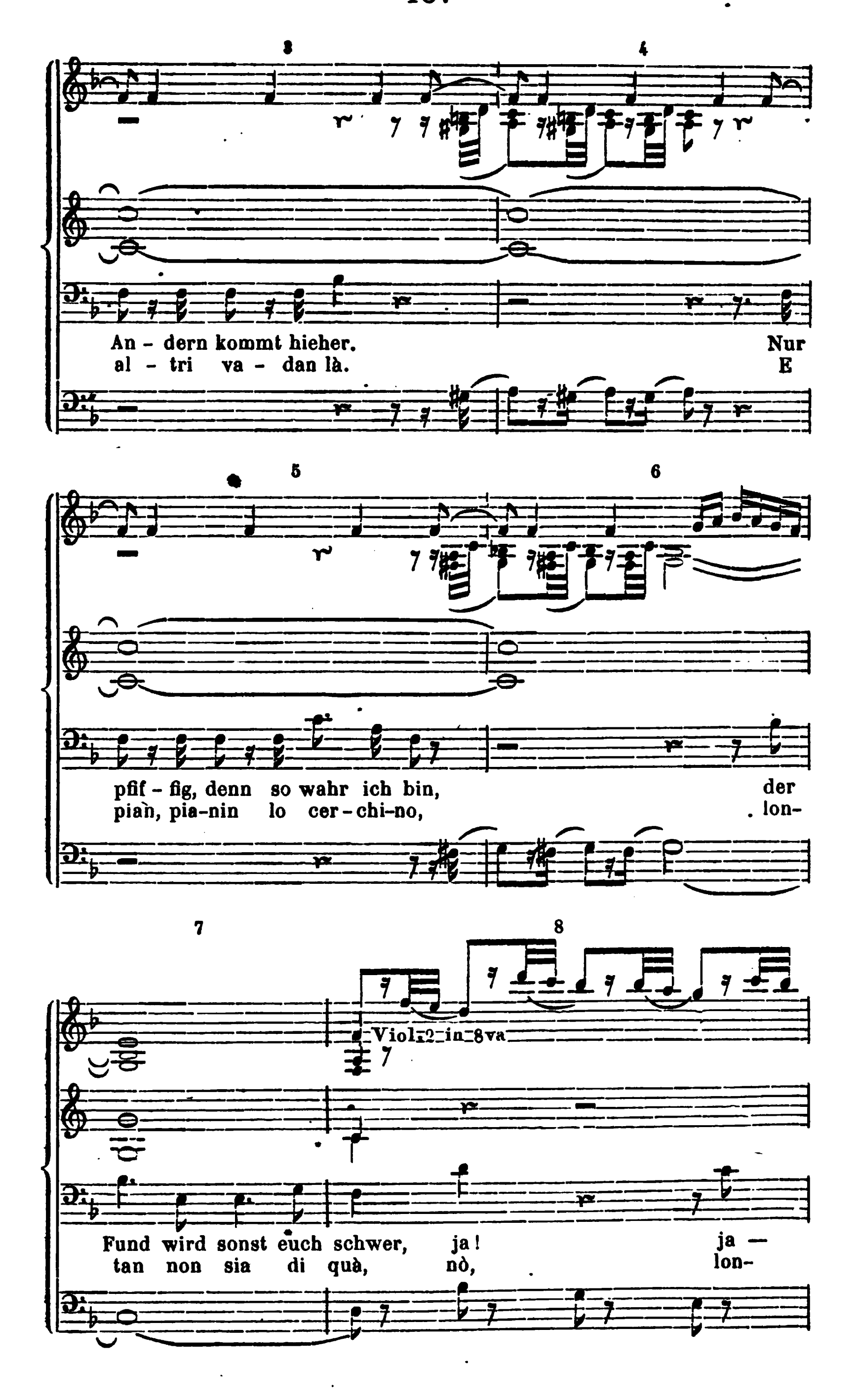
Wie ein vor Wuth und Grimm ausser sich Gerathener, kann er gar nicht aufhören mit seinen Streichen, bis Masetto still wird, und er ihn für todt liegen lässt.
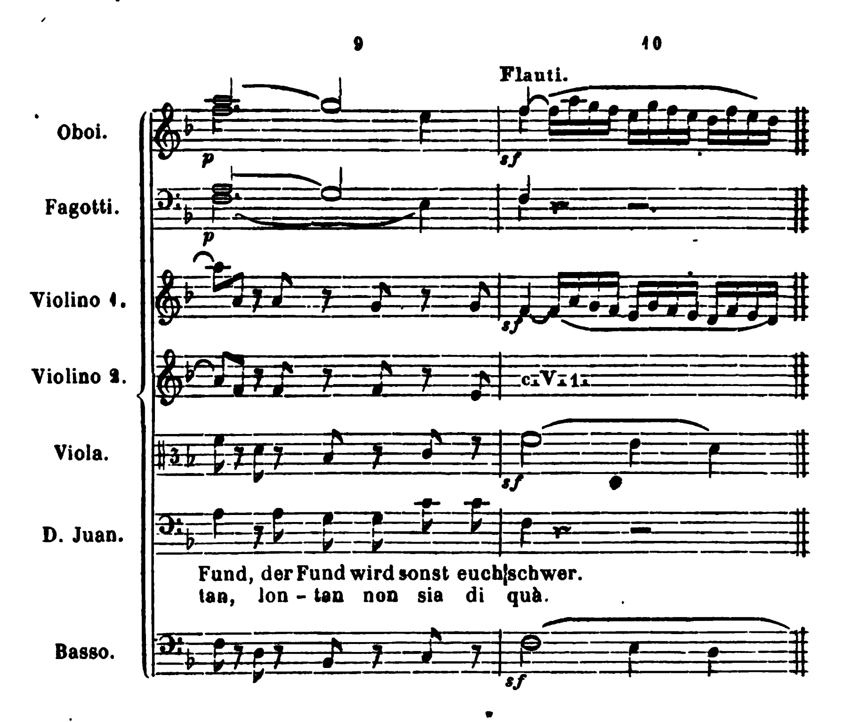
Ist das ein spasshaftes Bethuen, ein Zeichen innigen Behagens, oder komischen Muthwillens?

Seine wahren Gedanken und Empfindungen muss Don Juan natürlich möglichst verbergen, und in der Maske und dem Charakter Leporello's zu den Feinden reden, sich ebenfalls als gegen seinen Herrn erbittert zeigen. Wird er das in spasshafter, muthwilliger, scherzender Weise thun können und dürfen? Er kann es nicht und thut es nicht. Er muss zu der Rotte überall im Ernste als der wirklich gegen seinen Herrn erbitterte Diener sprechen. Es ist auch in dem ganzen Texte der Arie nicht ein Wort, das wie Spass, Muthwillen, inniges Behagen klänge. Der Dichter hat den vorgeblichen Leporello zu den Leuten reden lassen, als wäre es sein Ernst. Und Mozart, der psychologischste aller dramatischen Komponisten, hätte diese Situation so ganz und gar missverstanden, und eine musikalische Bouffonarie daraus gemacht?

Sehen wir doch die Musik genau darauf an. Es ist eine Hauptmaxime Mozart's, überall gleich, am Anfang jedes Stücks, Empfindung, Charakter und Situation auf's schärfste anzukündigen. Was zeigt denn nun wohl der Anfang von Don Juan's Arie an?




3
4
An - dern kommt hieher.
Nur
al - tri va - dan là.
E
5
6
pfif - fig, denn so wahr ich bin,
der
piañ, pia-nin lo cer-chi-no,
lon-
7
8
Viol. 2 in 8va
Fund wird sonst euch schwer,
ja!
ja —
tan non sia di quà,
nò,
lon-



Spass, Muthwillen, inniges Behagen? In dieser ersten Periode wenigstens ist von alle diesem gewiss nichts zu spüren, dazu passt schon das düstere Kolorit nicht. Vielmehr kündet dieses, wie mir wenigstens scheint, die beklommene Stimmung an, in der sich Don Juan beim Beginn seines zweifelhaften Täuschungsversuchs naturgemäss befinden muss. In die unheimlich gespannten Synkopen der ersten Violine spricht Don Juan abgebrochene Sätze, als wollte er in jeder Pause die Wirkung seiner Worte auf die gefährlichen Bursche beobachten; und die jedesmal dazwischen eintretende ängstliche Figur der zweiten Violine, Viola und des Basses, ist es nicht, als wenn man den fieberischen Herzschlag des Bedrohten hörte? Daneben walten in seinem Inneren Vorsicht und List, welche er als Don Juan festhalten muss, aber als Leporello gegen die Leute auch nicht zu verbergen braucht, da die Entwickelung des Plans gegen Don Juan ja auch den Ausdruck von Vorsicht und List erfordern. Daher das leise Reden und schlangenartig Umgarnende in den Figuren, namentlich im sechsten und achten Takt.

Doch immer waltet der Grimm, die Bosheit in ihm, wie die stärkere Aufwallung des Orchesters im 10. Takte schildert.

Ich übergehe für jetzt die vier folgenden Takte in der Partitur zu den Worten:
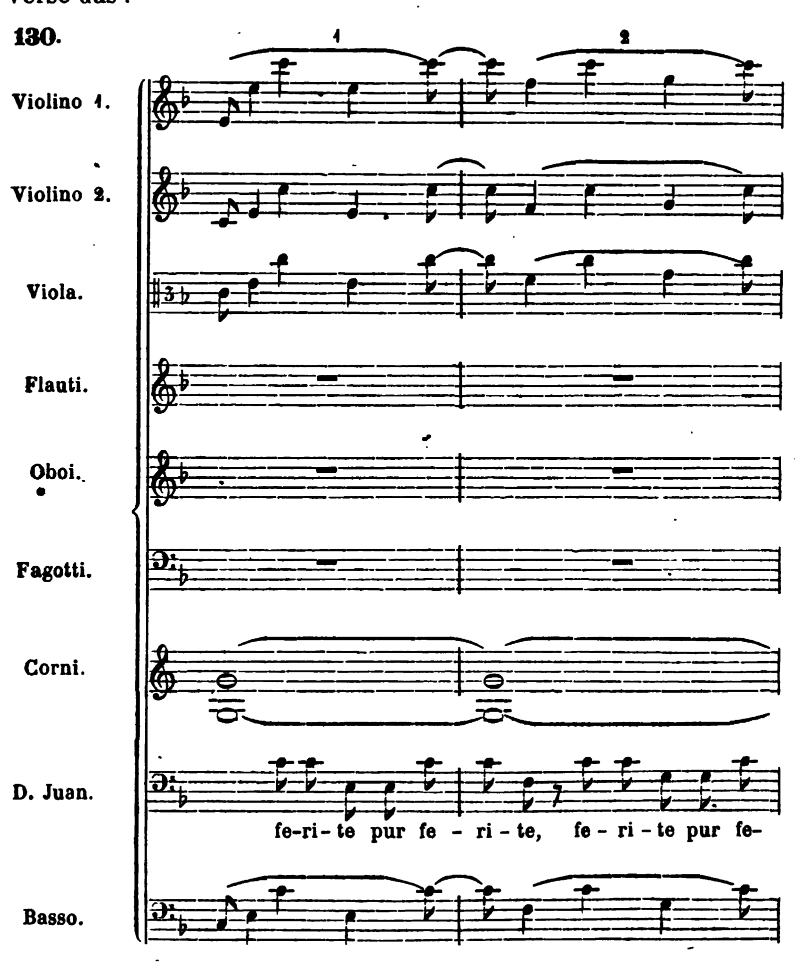
> Se un uom'e una ragazza
> Passegian per la piazza,
> Se sotto a una finestra
> Fare all' amor sentite
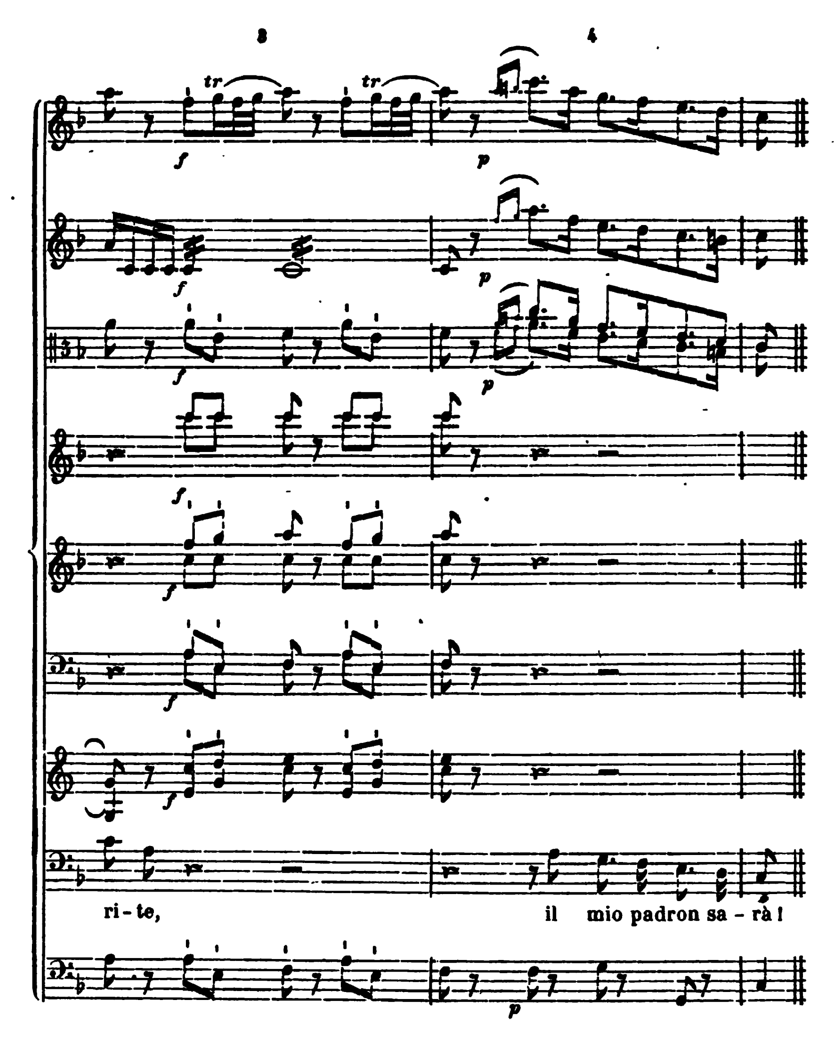
und betrachte die Musik zu den weiteren Worten:

> Ferite, pur ferite,
> Il mio padron sarà.

So spasshaft ist Don Juan gestimmt, dass er die racheschnaubenden Bauern auf die Spur seines Dieners und — Elvira's leitet, und jene anreizt, diesen ohne Weiteres niederzustossen! Kann das irgend ein Mensch thun, wenn er nicht in der bösartigsten, ergrimmtesten Stimmung ist? Und wie drückt Mozart diese beiden letzten Verse aus?

130.
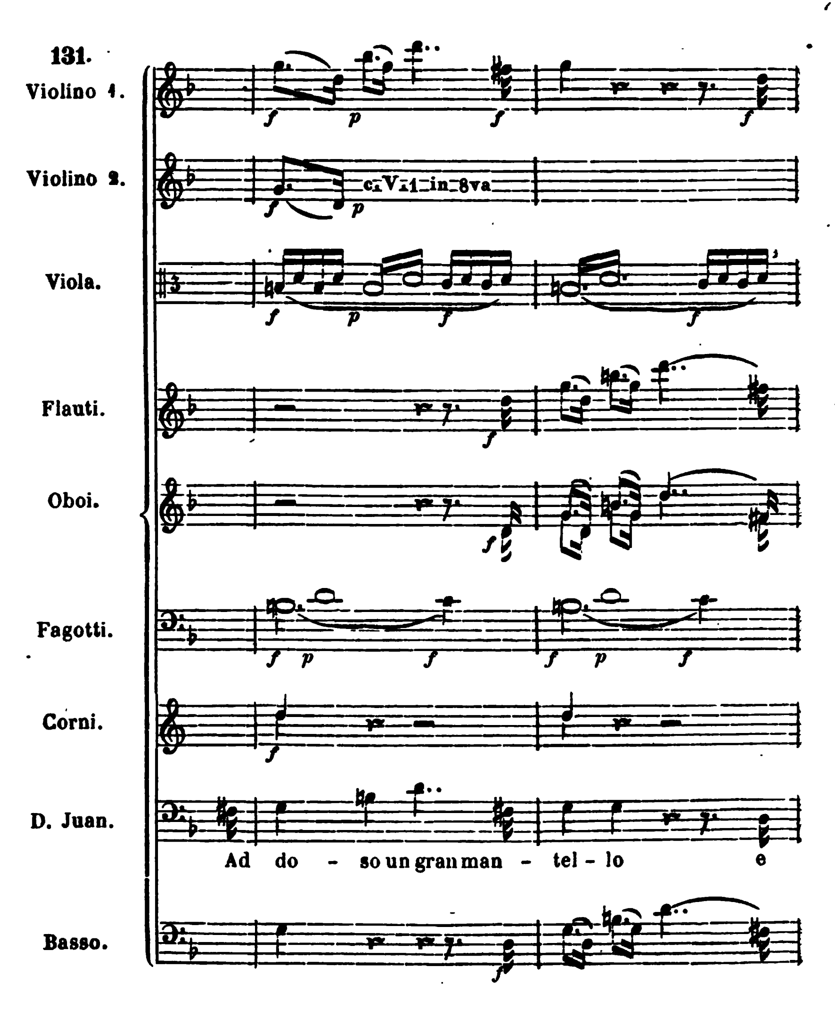




Ist dieses wogend anschwellende Unisono des Streichquartetts, mit dem düstern aushaltenden Hornkolorit zu den Worten »ferite« und die drängende Deklamation dieser Worte in der Singstimme, und ist das ausbrechende Forte im dritten Takte wirklich Spass, Muthwillen? oder ist es nicht vielmehr in Wahrheit der anschwellende und ausbrechende Zorn eines auf's äusserste Gereizten?
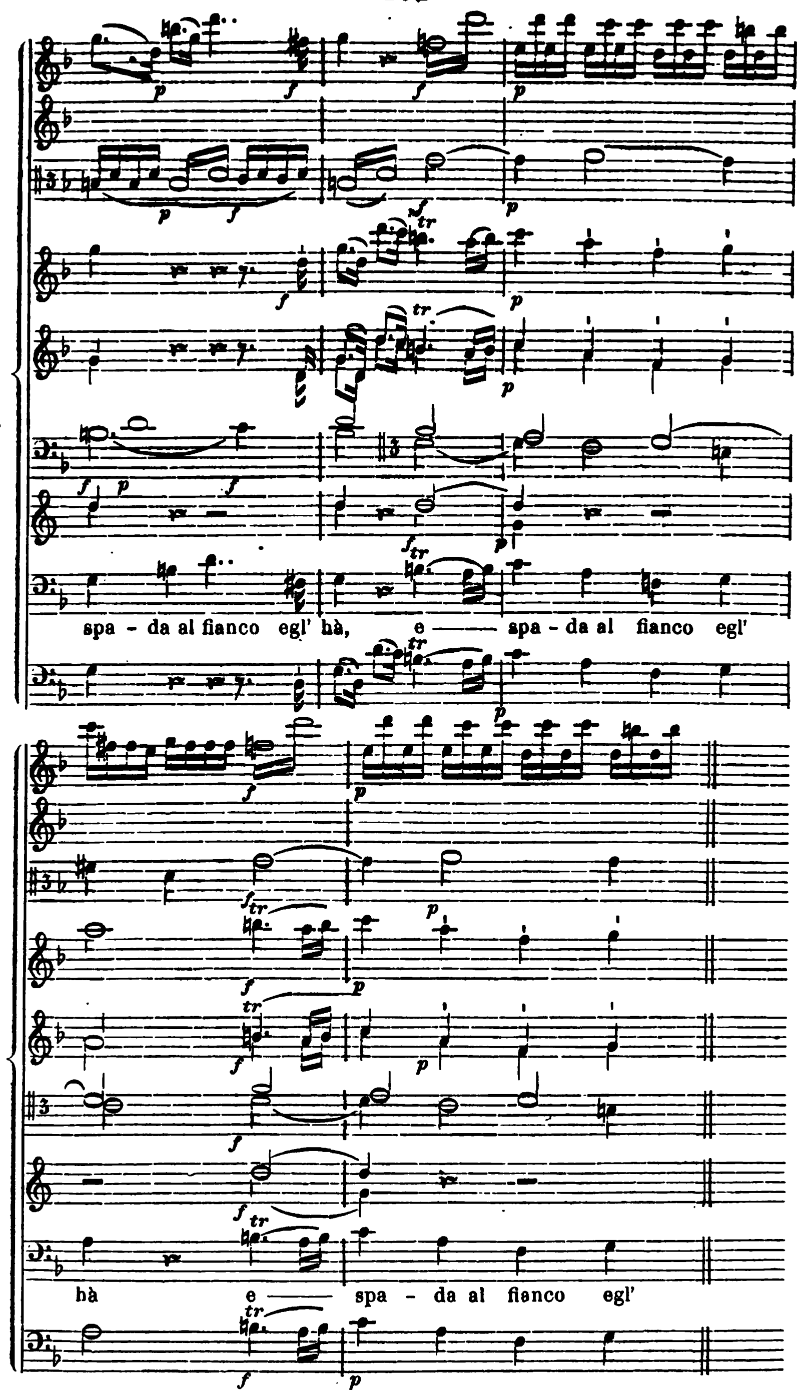
Wenn der Mensch von Rachegefühlen erfüllt ist, diese Leidenschaft aber gebändigt, zurückgehalten, verborgen werden muss, so lässt er sie doch da um so mächtiger hervorbrechen, wo er es gefahrlos unter anderem Schein zu thun vermag. Diess ist an dieser

Stelle der Fall. Indem der vorgebliche Leporello mit dem »ferite, pur ferite« seinen Zorn gegen Don Juan auszudrücken scheint, macht er in Wahrheit seinem inneren Grimm gegen Masetto Luft, denn das ist der Gedanke, der Don Juan in der ganzen Situation beherrscht. »Könnt' ich dich Bestie erst so treffen!« denkt er und thut es, sobald er Masetto allein und ihm sein Mordgewehr abgelistet hat. Doch gleich fasst er sich wieder, und gleichgiltig bestätigend fügt er hinzu: »il mio padron sarà.«

Ich gehe weiter zu der Stelle über:

Ad doso un gran mantello
E spada al fianco egl' hà.
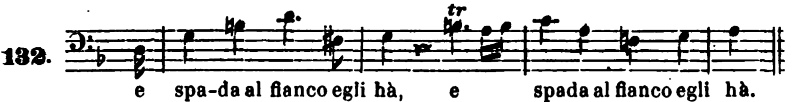



spa - da al fianco egl' hà, e — spa - da al fianco egl'
hà e — spa - da al fianco egl'

mit ähnlichem Akkompagnement:



Oulibicheff erwähnt diesen Zug gar nicht, wie denn dieser Autor immer nur einzelne Bruchstücke konkret bespricht, deren Sinn sich leicht offenbart. Jahn spricht sich folgendermaassen darüber aus: »Wenn die vielen rasch gesprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, so nimmt die Musik bei etwas gehobenen Stellen unwillkührlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie



mit dem ungemein charakteristischen Triller . . . konnte Leporello gar nicht singen, hier kommt der Kavalier unverkennbar zum Vorschein.«

Diess ist die ganze Erklärung der neuntaktigen Periode. Des Akkompagnements, des Orchesterspiels und des Instrumentalkolorits wird nicht gedacht.

Was ist zunächst mit den »gehobenen Stellen« gemeint? Nur die Musik an sich? Ohne Rücksicht auf den Text? Das wird unser Autor nicht gemeint haben, denn solche Stellen hat Mozart nicht geschrieben oder wenigstens sicher nicht schreiben wollen. Der Grund einer musikalisch gehobenen Stelle muss in einer gehobenen Stelle des Textes liegen, also hier in:

Ad doso un gran mantello	(Um die Schulter einen Mantel,)
E spada al fianco egli hà.	(Und einen Degen hat er an der Seite.)

Diese Schilderung des Kostüms ist doch gewiss keine gehobene, vielmehr eine recht unbedeutende Aeusserung. Und darüber eine Periode von neun Takten, in welcher der erste indifferente Vers nur einmal, der zweite aber, »Degen an der Seite«, fünfmal, sage fünfmal wiederholt wird!

Hier ist zwischen folgenden Annahmen zu wählen: entweder hat Mozart nur den nichtssagenden Text im Auge gehabt, und da dieser an sich gar keine Seelenregung schildert, blos eine schöne Musik dazu gesetzt; oder er hat, wie Herr Jahn meint, den hinter der Maske Leporello's steckenden Kavalier einmal haben hervorbrechen lassen wollen; oder drittens: Mozart hat über die Worte hinweggesehen, und auch hier durch die Musik die innere wahre Empfindung Don Juan's, wie sie durch die Natur der Situation
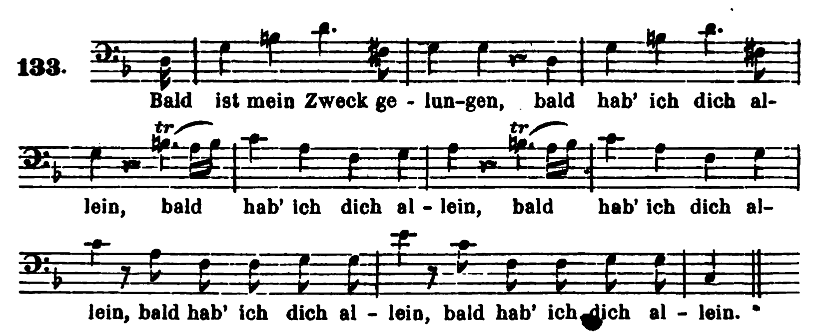
bedingt ist, ausgedrückt. — Ich bin für die letztere Annahme; muss aber, bevor ich meine Gründe dafür angebe, Jahn's weiteres Raisonnement prüfen.

»Die Grundmotive der Situation, das geheimnissvolle Wichtigthun, die scheinbare Vertraulichkeit Don Giovanni's, die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute (?) sind in der launigsten Weise aufgefasst (?) und indem das Orchester das, was in der Seele aller (?) Betheiligten angeregt wird, in seinen verschiedenen Wendungen wiedergiebt (?), gestaltet sich ein Ganzes, das lediglich (?) nach den Gesetzen der musikalischen Logik konstruirt zu sein scheint, während es doch die lebendigste dramatische Charakteristik entwickelt, die allerdings nur durch ein entsprechendes mimisches Spiel aller Personen, auch der stummen, für welche das Orchester spricht (?), zur vollsten Geltung kommen kann.«

Zuerst ist hier zu bemerken, dass das geheimnissvolle Wichtigthun und die scheinbare Vertraulichkeit Don Giovanni's nicht die Grundmotive der Situation sein können, weil nur so thun und scheinen einer Person äusserliche Merkmale sind, welche die wahren inneren Empfindungen nicht enthüllen sondern verhüllen sollen. Nur aber die wahren inneren Seelenzustände sind Grundmotive der Situation für die musikalische Darstellung. Die Grundmotive Don Juan's in seiner gegenwärtigen gefährlichen Lage können aber der Natur nach keine anderen sein, als Furcht und Grimm. Die Furcht nun mag sich im Verlauf der Scene, wo Don Juan's Hoffnung auf glückliche Durchführung seiner Täuschungsrolle wächst, nach und nach mildern, der Grimm dagegen wird in eben dem Maasse mit der schwindenden Besorgniss sich steigern. Der unwürdige Verkehr, zu dem er, der Kavalier, gezwungen wird, die Bedrohung seines Lebens durch solche Kanaille muss und kann nicht anders auf ihn wirken. Wenn es daher wahr wäre, dass Mozart die Scheinmotive als Hauptsache seiner Schilderung aufgenommen und auf die launigste Weise dargestellt hätte, so wäre das eine total falsche Auffassung der Situation.

Diess vermag ich Mozart nicht zuzutrauen; — er wird wohl als wahrer Seelenmaler, auch in der vorstehenden Periode, die nichtssagenden Worte unberücksichtigt gelassen, und die wahre Empfindung Don Juan's geschildert haben. Diese aber ist keine andere, als: »Warte nur, Bestie, bis ich dich allein habe!« Bei der Periode in Frage nun wächst seine Hoffnung auf diesen Rachemoment, und unter jenen nichtssagenden Worten denkt und fühlt er etwa: »Bald ist mein Zweck gelungen, bald hab' ich dich allein!«

133.



Man betrachte den Gesang über diesen Worten, die grimmig triumphirende Freude kann nicht wahrer ausgedrückt sein. Den Triller nennt Jahn »ungemein charakteristisch«, aber warum er ungemein charakteristisch ist, wird nicht erklärt. Doch nicht als launige Nüance des »spada al fianco egli hà«? wohl aber als Ausdruck triumphirender Rachehoffnung.

Dass diese Auffassung die richtige sei, wird ganz unzweifelhaft, wenn man nicht die Singmelodie allein, sondern das ganze Orchester dazu ansieht: Wallung, Aufregung, Siegesgewissheit in allen Stimmen und Akzenten der Instrumente. So auch ist die fünfmalige Wiederholung der Worte, die mit dem Texte »und einen Degen an der Seite« unbegreiflich wäre, psychologisch motivirt durch die innere Vorstellung »bald hab' ich dich allein«, denn das ist der Gedanke, das ist das wahre Grundmotiv der ganzen Situation — Don Giovanni's.

Und nur Giovanni's Situation und dadurch erzeugter Seelenzustand ist die Aufgabe dieser Arie, ganz allein.

Oder sollte es wahr sein, dass Mozart auch »die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute« mit schildern, und »das Orchester das, was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird, in seinen verschiedenen Wendungen wiedergiebt«?

Ich gestehe, dass ich von allen diesen Zuthaten in der Musik Mozart's keine Spur finden kann; ich glaube, wenn Mozart eine Arie, d. h. die Gefühle eines Menschen zur Schilderung vor sich hatte, er bei der Stange geblieben ist, und sich um die Empfindungen anderer Personen dabei nicht bekümmert hat.

Ich übergehe die jetzt wiederkehrenden Bilder (Repetition) und wende mich zu neuen Stellen. Je näher der Augenblick kommt, Masetto allein zu haben, desto mehr dringt Don Juan auf Entfernung der Andern.

Andate, fate presto,

Er sagt das zu derselben Orchestermusik, bei welcher er früher, nach den Worten: »ferite, pur ferite«, seine innere Wuth ausbrechen liess.

134.

tr tr

an - da - te, fa - te presto, an - da - te, fa - te

tr tr tr tr

cresc.

presto, fa-te presto, fa-te presto, fa-te presto, fa-te presto
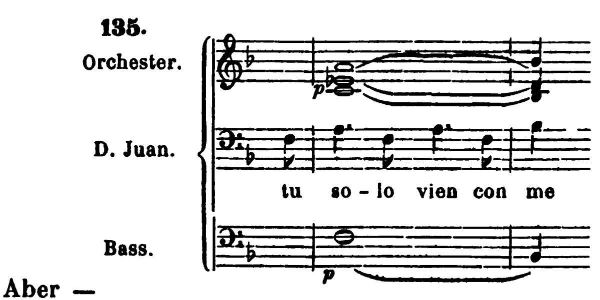
cresc.

Gewiss kein Spass, kein inniges Behagen, kein Muthwille oder komischer Zug, sondern bitterböser, rachgieriger Ernst!

Die Helfershelfer schleichen fort, Don Juan's Täuschungswerk ist gelungen, er ist mit Masetto allein.
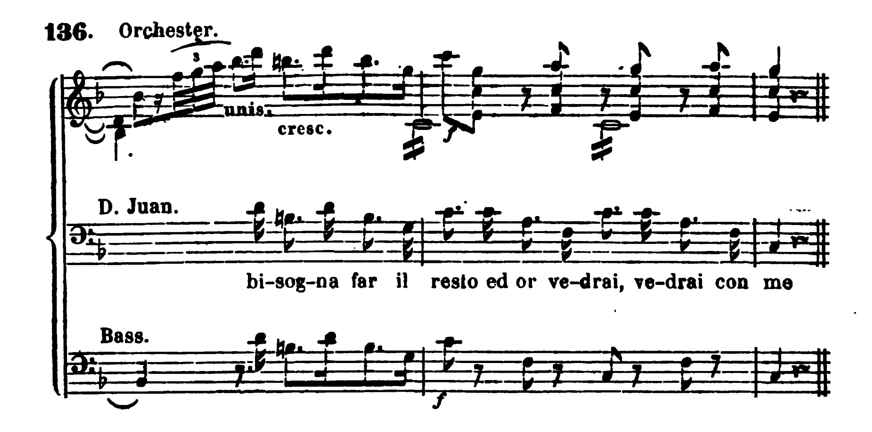
> Tu solo vien con me,
> Bisogna far il resto,
> Ed or vedrai con me.
> Noi far dobbiamo il resto,
> E già vedrai cos'è.

Zutraulich, scheinbar ruhig, aber heimtückisch im Innern sagt er zu Masetto:
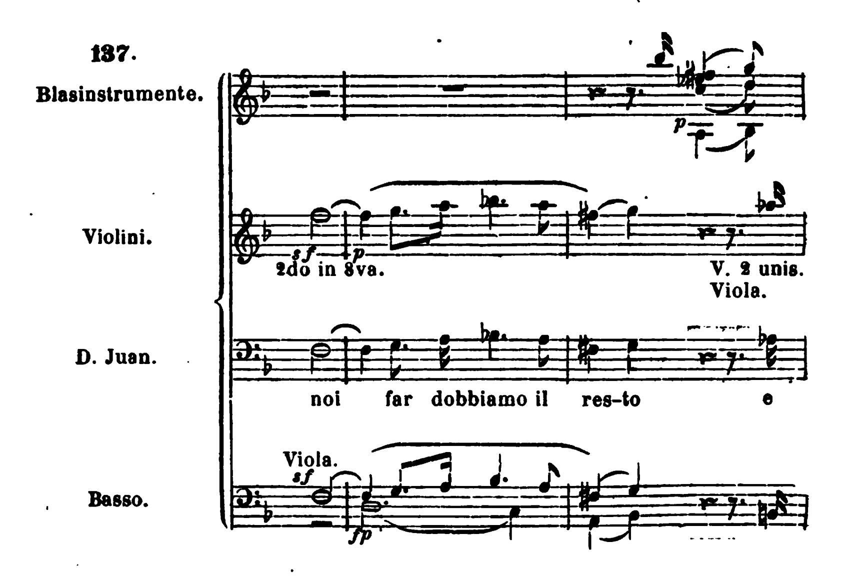


Aber —

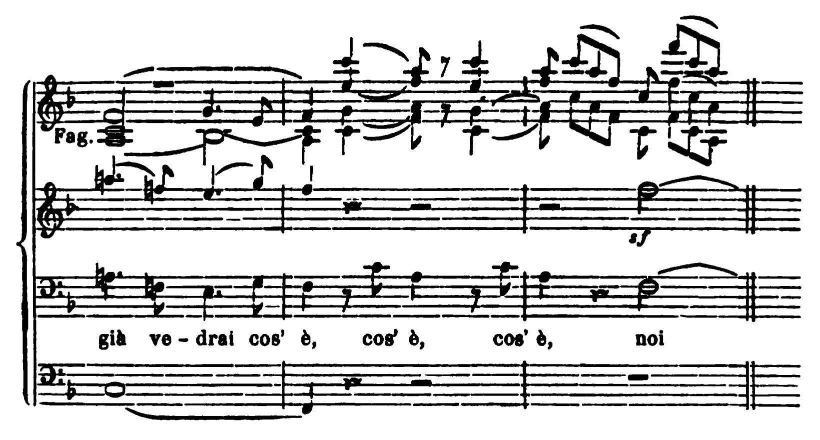
> Bisogna far il resto
> Ed or vedrai con me.



Warum fährt hier Gesang und Orchester auf und bricht im zweiten Takte ganz wild werdend aus? Die Worte an sich geben keinen Anlass dazu, wohl aber ist es die innere Bosheit, Erbitterung Don Juan's, die sich immer Luft machen muss; »ed or vedrai con me« heisst eigentlich: »wenn ich dich niederschlage«.

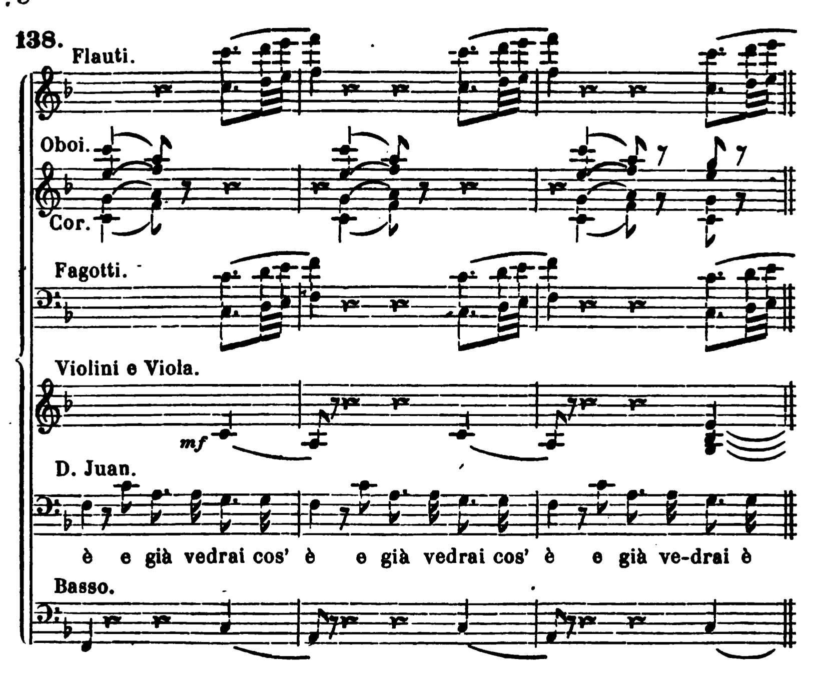
Jetzt hat er das Opfer von seinen Gesellen getrennt, und ganz in seiner Gewalt. Nun kommt eine Art Humor in ihm auf, freilich sehr heimtückischer Art.



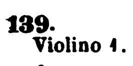


Der heftige Akzent auf der halben Note »noi«, welchen der Bass eben so heftig nachschlägt, ist sicher ein boshafter Akzent, der übrige Gesang dagegen ist die hämisch ironische Freude des Gedankens »du wirst schon erfahren, was das übrige zu Thuende ist,« welches nach der Wiederholung dieser ganzen Stelle noch in einem Anhang immer fein ironisch, durch die Blasinstrumente, zugleich aber drohend düster durch das Unisono des Streichquartetts ausgedrückt ist.

138.



Wir dürfen aber bei diesen Betrachtungen bezüglich Auslegungen der Arie das Nachspiel nicht ausser Acht lassen, da es mir von besonderer Wichtigkeit für meine Ansicht zu sein scheint.



139.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.
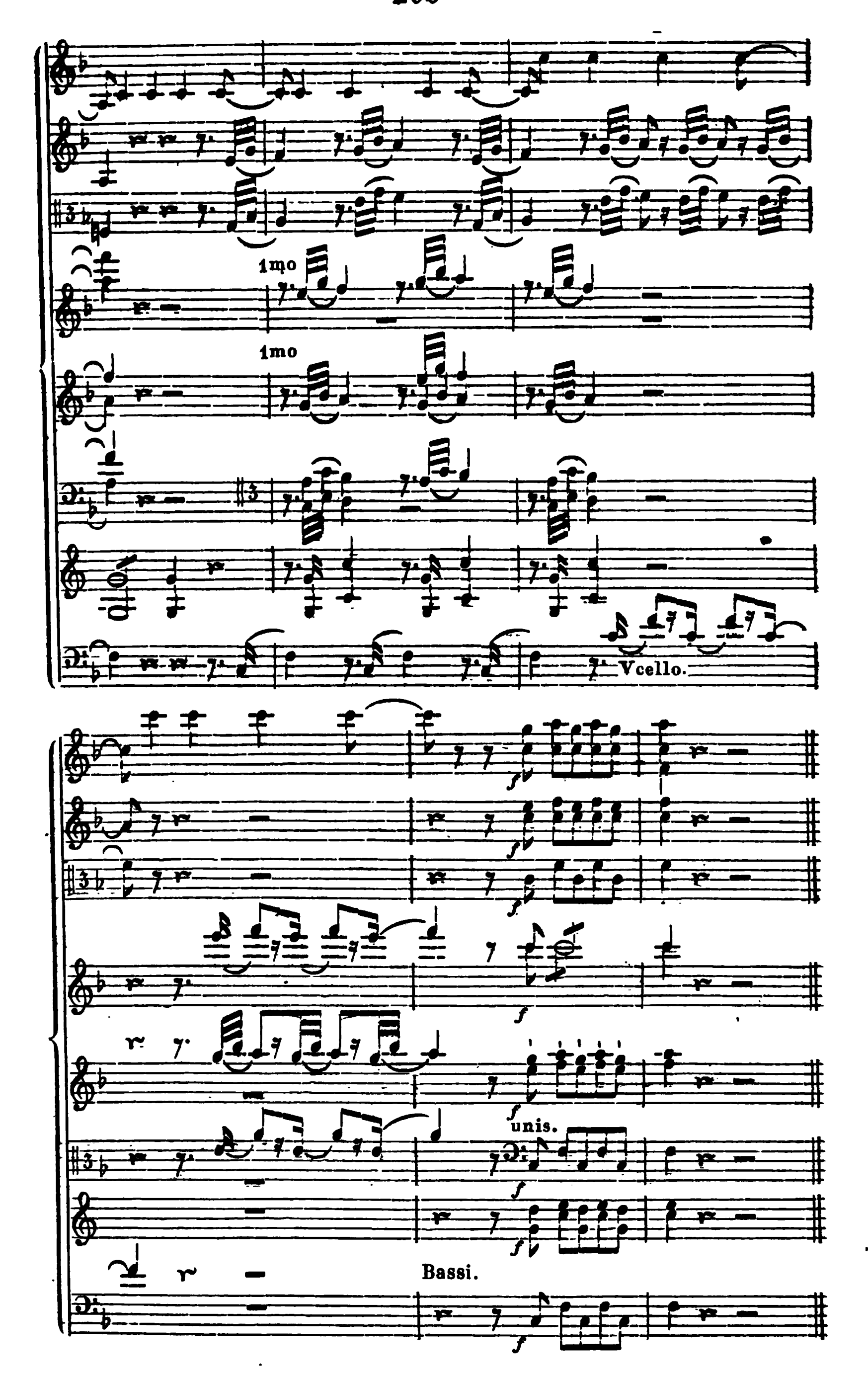
Flauti.

Oboi.

Fagotti.

Corni.

Basso.


1mo
1mo
Vcello.
unis.
Bassi.

Wer vermag wohl in diesem Nachspiel, den gespannten Tönen der Blasinstrumente, den Bewegungen der ersten Violinen, den Wallungen der übrigen Streichinstrumente, dem düstern Kolorit in der ersten Hälfte, den immer leiser werdenden lauschenden Figuren in der zweiten Hälfte, und dem endlich wieder aufbrausenden Zornesschluss Spass und Muthwillen zu erkennen? Es ist aber dieses Nachspiel nur die etwas modifizirte Wiederholung des Anfangs der Arie, der eben so gespannt und düster erscheint; nur jetzt aufmerksam lauschend, ob die Helfershelfer auch wirklich entfernt genug sind, um seine Wuth gegen Masetto ungefährdet auslassen zu können.

Ich bin aber mit den Gründen für diese meine Auffassung der Scene noch nicht zu Ende. — Um die gegenwärtige Gemüthslage eines Menschen richtig zu erkennen, muss man oft fragen, was ihm früher begegnet ist — in Bezug auf Don Juan z. B., ob ihm früher so Angenehmes passirte, dass er zu muthwilligem Spass aufgelegt sein konnte. Da zeigt sich aber gerade das Gegentheil. Es sind ihm heute alle seine Liebesabentheuer missglückt, für ihn, der keinen Widerstand gewohnt ist, dem in der Regel alles nach Wunsch geht, eine höchst ärgerliche Geschichte.

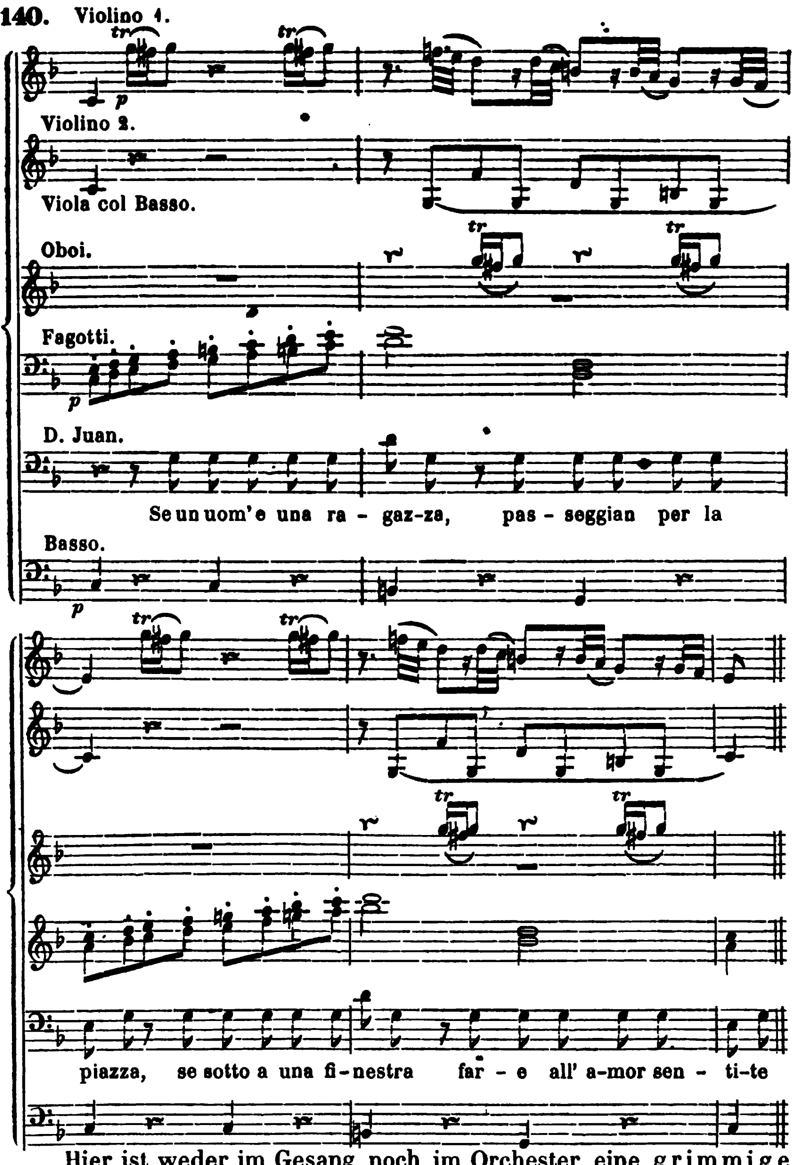
Am Abend endlich hofft er mit dem Kammermädchen Elvira's zu reussiren und für die Widerwärtigkeiten und Täuschungen des Tages entschädigt zu werden. Das Hinderniss, Elvira, hat er durch Leporello glücklich aus dem Hause entfernt. Eben will er das Liebchen aus dem Hause locken, da — wird er abermals gestört, und durch wen?

Der Leser denke sich selbst an Don Juan's Stelle. Wird ihm ein Attentat auf sein Leben von einer bewaffneten Rotte gemeiner Kerle, gegen deren Uebermacht keine Rettung durch körperliche Kraft möglich ist, spasshaft vorkommen, inniges Behagen erwecken?

Soviel zur Motivirung meiner Ansichten über die bisher vorgeführten Stellen aus dieser Situationsarie.

Allein es sind noch andere darin, die sich meiner Erklärung nicht fügen wollen, folgende z. B.:

140.



Hier ist weder im Gesang noch im Orchester eine grimmige Stimmung zu empfinden; dieser Satz klingt wirklich wie behaglicher Scherz, da er der Natur der Situation nach dem Zuhörer doch nur als ein verstellter, erheuchelter erscheinen sollte.

Diess führt auf eine neue Untersuchung, der wir ein besonderes Kapitel widmen müssen, an dessen Ende wir dann auf vorstehende und ähnliche problematische Stellen in genannter Arie zurückkommen werden.

Neuntes Kapitel.

Wie werden Lüge, Heuchelei, Verstellung in der dramatischen Musik geschildert?

Diese gewiss nicht unwichtige Frage ist meines Wissens noch von keinem Aesthetiker einer gründlichen Untersuchung unterworfen worden; die Komponisten müssen noch unklare Begriffe darüber haben, wie ich durch Aufdeckung der nicht seltenen Verstösse gegen richtige Auffassung und Darstellung solcher Momente selbst von den besten Meistern zu beweisen hoffe.

Durch Lüge, Heuchelei, Verstellung will der Mensch gewöhnlich Andere täuschen; zuweilen täuscht er auch sich selbst. Letzteres kann in zweierlei Weise geschehen: unbewusst, wenn er eine andere Empfindung zu haben glaubt, als im Grunde seiner Seele wirklich lebt; bewusst, wenn er sich eine Eigenschaft oder Empfindung einreden will, die nicht in seiner Natur liegt.

Im wirklichen Leben können geheuchelte Gedanken und Empfindungen durch Rede, Mimik, Gesten so geschickt durchgeführt werden, dass die Verstellung alle Welt täuscht.

Auf der Bühne darf die Täuschung so weit nicht gehen, denn dort hat die Verstellung einen dramatischen Zweck. Sie soll z. B. Furcht für die getäuschte Person, oder Antipathie gegen den Heuchler erwecken, oder den Lügner lächerlich machen, u. s. w. u. s. w. Demzufolge muss die Verstellung so dargestellt werden, dass zwar die mithandelnden Personen daran glauben, niemals aber der Zuschauer. Dieser muss die Lüge erkennen, weil nur dadurch jene dramatischen Absichten zu erreichen sind.

Das recitirende Schauspiel verräth dem Zuschauer die Verstellung der Person gemeiniglich durch das »bei Seite«, in welchem der Heuchler seine wahren Gedanken und Empfindungen offenbart.

Die Musik hat noch ein feineres und interessanteres Mittel dazu. Denn weil sie immer und unbedingt nur die innere wahre Empfindung anzuzeigen vermag, so kann sie dem Zuhörer die Heuchelei jedesmal verrathen, wenn die Person anders spricht als sie denkt und fühlt.

Sehr richtig hat das Gretry erkannt. Er sagt: »Bald bemerkte ich, dass die Musik an Hilfsmitteln reich ist, welche die blosse Deklamation für sich allein nicht hat. Eine Tochter z. B. will ihrer Mutter weiss machen, dass sie die Liebe nicht kenne; allein während sie durch einen einfachen und eintönigen Gesang ihre Unbefangenheit

zu erkennen geben will, hört man, wie das Orchester die Unruhe eines verliebten Herzens ausdrückt.«

Hiernach schlösse sich der Gesang (die musikalische Deklamation) dem heuchlerischen Wort an, das Orchester (die Begleitung) aber spräche die innere Empfindung aus, und durch diesen Gegensatz kommt für den Zuhörer die Wahrheit der Situation zu Tage.

Wenn diese Voraussetzungen giltig sind, so lassen sich alle musikalischen Verstellungsscenen hinsichtlich ihrer richtigen oder falschen Auffassung und Darstellung leicht und sicher beurtheilen.

Ein Beispiel rein durchgeführter Selbsttäuschung haben wir an dem Lied Osmin's »Wer ein Liebchen hat gefunden«, auf dessen Analyse ich zurückweise. Der Alte glaubt sich seinen Worten nach in einer heiteren, scherzhaften Stimmung zu befinden, die aber weder in seiner Gemüths a r t überhaupt, noch in seiner gegenwärtigen Gemüths l a g e insbesondere aufkommen kann. Daher der triste Gesang und das melancholische Akkompagnement.

Man sieht hieraus, dass bei der unbewussten Selbsttäuschung nicht blos die Begleitung, wie Gretry meint, sondern auch der Gesang die wahre Empfindung ausdrücken, und diese dem Zuhörer nur durch die falschen gegensätzlichen Worte offenbart wird.

B e w u s s t e Selbsttäuschung ist, wie gesagt, wenn sich der Mensch vor sich selbst verstellen, sich eine Eigenschaft und Empfindung einreden will, die gegen seinen Charakter streitet, die er vermöge seiner Natur nicht hat und nicht haben kann.

Auch für diese Art von Verstellung hat Mozart ein Beispiel hinterlassen — Pedrillo's Arie in der »Entführung«.

Oulibicheff muss diese Pièce für ganz unbedeutend gehalten haben, da er sie in seiner Besprechung der »Entführung« gänzlich übergeht. Otto Jahn erwähnt ihrer zwar, fertigt sie aber sehr kurz ab wie folgt: »Die Arie des P e d r i l l o (15), hat Mozart, vielleicht durch den Anfang »Frisch zum Kampfe« verleitet, etwas zu heroisch und soldatenhaft gehalten, und wenn auch hie und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet ist, so ist doch das Ganze für diese Person zu kräftig und glänzend.« Mir scheint dieses Stück besonders merkwürdig und einer eingehenderen Betrachtung werth zu sein.
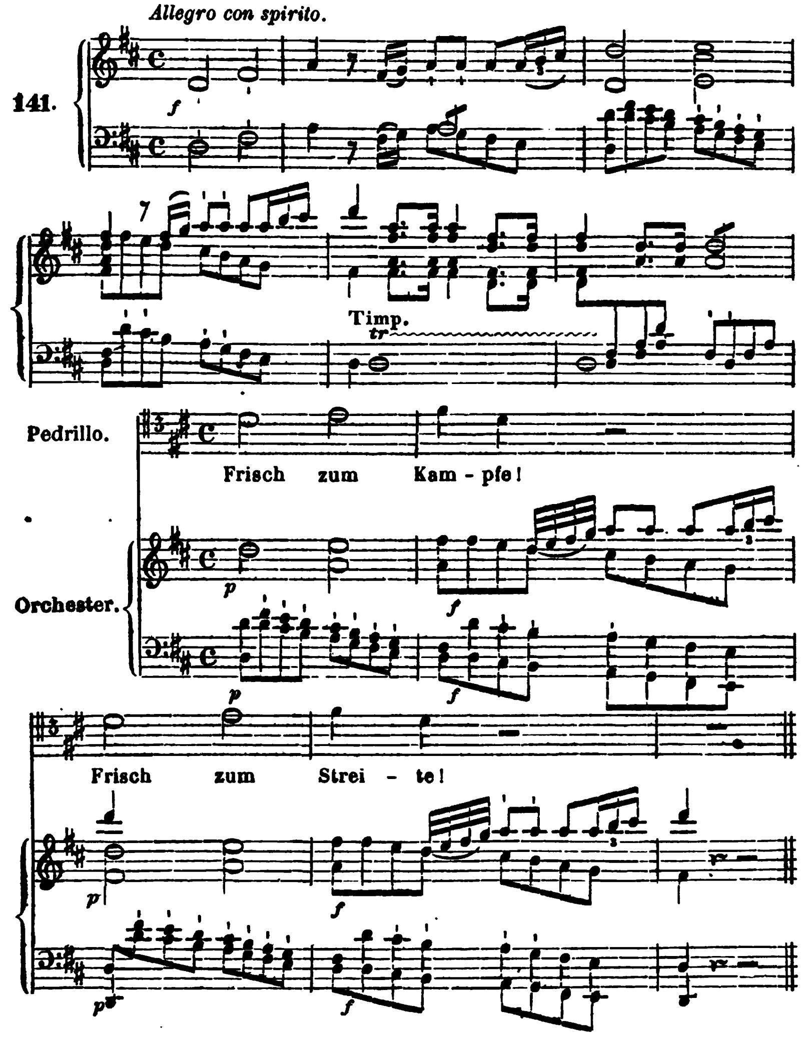
Sehen wir die Worte des Dichters an.

> Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!
> Nur ein feiger Tropf verzagt!
> Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen,
> Nicht mein Leben muthig wagen?
> Nein, ach nein, es sei gewagt.

Diess ist der ganze Text — fünf Verse. Und darüber hat Mozart eine lange Arie von 95 Takten gemacht. W a r u m hat er das gethan und w i e?

Zunächst ist festzustellen: die Arie soll einen Menschen schildern, der, in ein gefährliches Unternehmen verwickelt, sich Muth einreden will, in der That aber sehr furchtsamer Natur ist. Er bramarbasirt vor sich selbst.

Diess ist der Kern des Charakters und der gegenwärtigen Situation Pedrillo's. Nun ist zu untersuchen, wie unser Meister diese Aufgabe musikalisch behandelt hat.
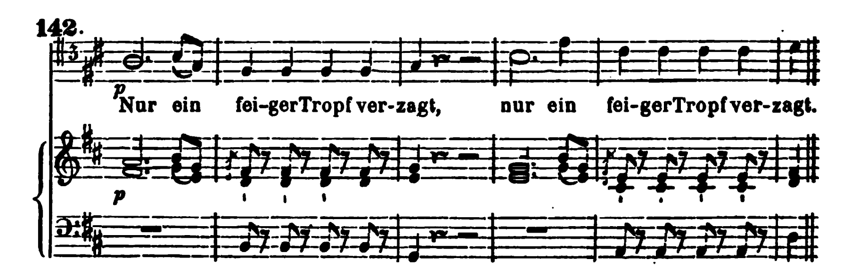


Dieser Anfang scheint der obigen Auffassung gleich ein beschämendes Dementi zu ertheilen. Das Vorspiel sowohl als der be-

ginnende Gesang nebst Begleitung klingen in Wahrheit heroisch und soldatenhaft, denn ein gegensätzliches Moment, welches die innere Feigheit verriethe, ist nicht vorhanden. Sonach wäre Musik und Gesang gegen die Natur Pedrillo's und falsch?

Allerdings, — wenn der Mensch in allen Lagen seines Lebens schlechterdings derselbe wäre. Die Erfahrung lehrt jedoch, dass eine durchaus konsequente Handlungs- und Empfindungsweise keinem Sterblichen zugesprochen werden kann. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: der Muthige kann auch einmal eine furchtsame, der Furchtsame auch einmal eine muthige Anwandlung empfinden. Den letzteren Fall versinnlicht die vorstehende Periode. Pedrillo nimmt mit dem ersten Vers »Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite« einen gewaltigen und gewaltsamen Anlauf zum Helden, und was er sich einredet, sein zu müssen, wird er im ersten Augenblick, — wirklich kouragös.
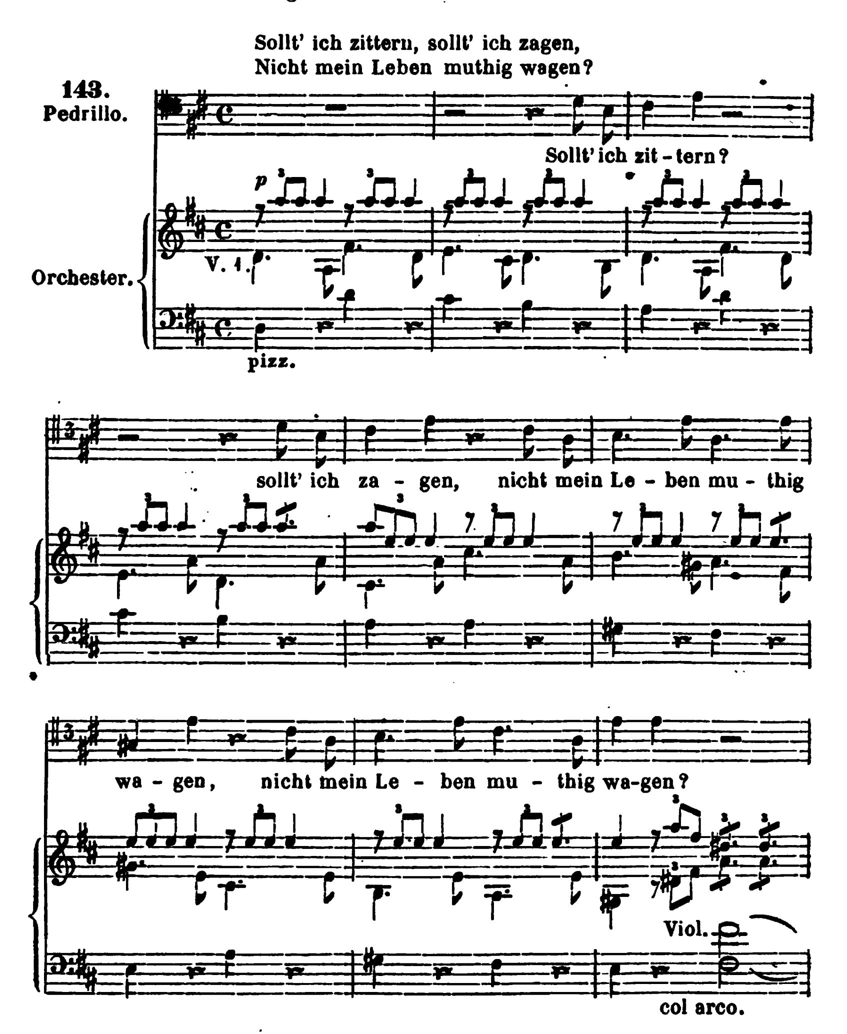
Diese, und noch eine oder zwei ähnliche Stellen, wovon weiter unten, mag Otto Jahn vor Augen gehabt haben, wenn er die Arie etwas zu heroisch und soldatenhaft findet. Allein gerade in dem zuviel liegt hier das Charakteristische. Der Bramarbas übertreibt. Je heldenhafter Pedrillo thut, desto deutlicher fühlt man den Zwang. Auch rauscht die Musik zwar heroisch auf, aber in ziemlich gemein bombastischem Stil, ganz der »Bedientennatur« Pedrillo's gemäss. Für einen wirklichen und edeln Heldencharakter hätte Mozart noblere Figuren und Klänge gehabt.
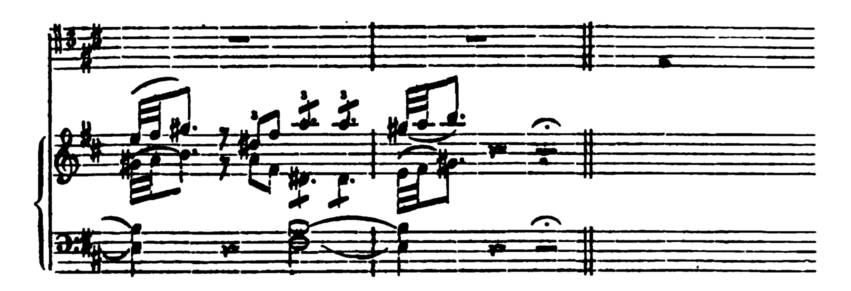
Aber nun — wie lange hält denn diese gewaltsam aufgetriebene, bombastisch aufflammende Kampfesfreudigkeit an? Im elften Takte schon auf dem ersten Viertel bricht sie plötzlich ab. Scheint es nicht, als schräke sie vor ihrem unnatürlich kühnen Aufschwung selbst zurück? — Es scheint nicht, es ist so. Was sagt der zweite Vers? »Nur ein feiger Tropf verzagt!« Kann dieser Gedanke in dem Kopfe eines wahren Helden aufkommen? Braucht ein solcher sich erst Muth einzureden, sich zuzurufen, dass, wer in der Gefahr verzagt, ein feiger Tropf sei? Nein! dazu treibt nur die Angst den Feigling, der seine gewaltsam hervorgerufene Tapferkeit gleich wieder schwinden fühlt. Man sehe doch! —



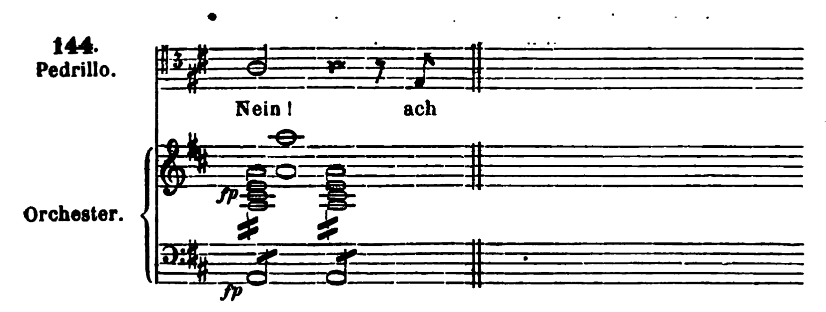
Welch eine zahme Phrase! Dieser plötzliche Wechsel vom grell aufgetriebenen Fortissimo aller Instrumente in das dünne Piano; das ängstliche Zucken der Begleitung im zweiten, das Abbrechen derselben und des Gesangs im dritten Takte schon wieder. Die Wiederholung dieses Abschnitts mit dem ängstlichen Steigen der Singstimme, während die Begleitung noch mehr fällt. Pedrillo fühlt, dass sein Muth vollständig gewichen ist, und will ihn durch die Worte, dass nur ein feiger Tropf verzagt, wieder aufstacheln, aber wie es ihm gelingt, sehen wir schon hier, und sehen es noch mehr in der unmittelbar darauf folgenden Periode.

Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen,
Nicht mein Leben muthig wagen?
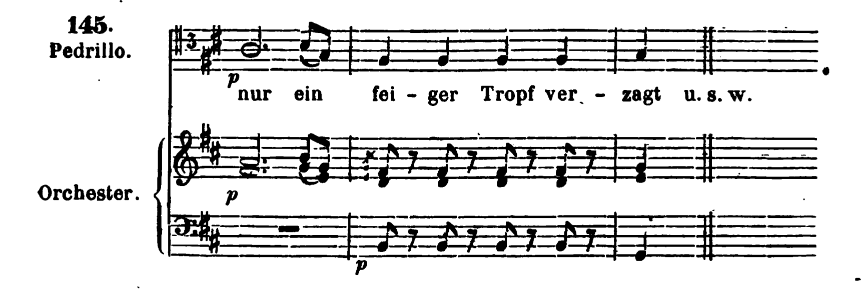




Ist das Herzhaftigkeit, oder nicht vielmehr unverkennbares Zittern und Zagen? und das Nachspiel? Klingt es nicht, als lausche Pedrillo ängstlich umher, ob die Gefahr noch nicht kommt? Er fühlt das, und will sich wieder gewaltsam aufraffen — »Nein, ach nein, es sei gewagt!«
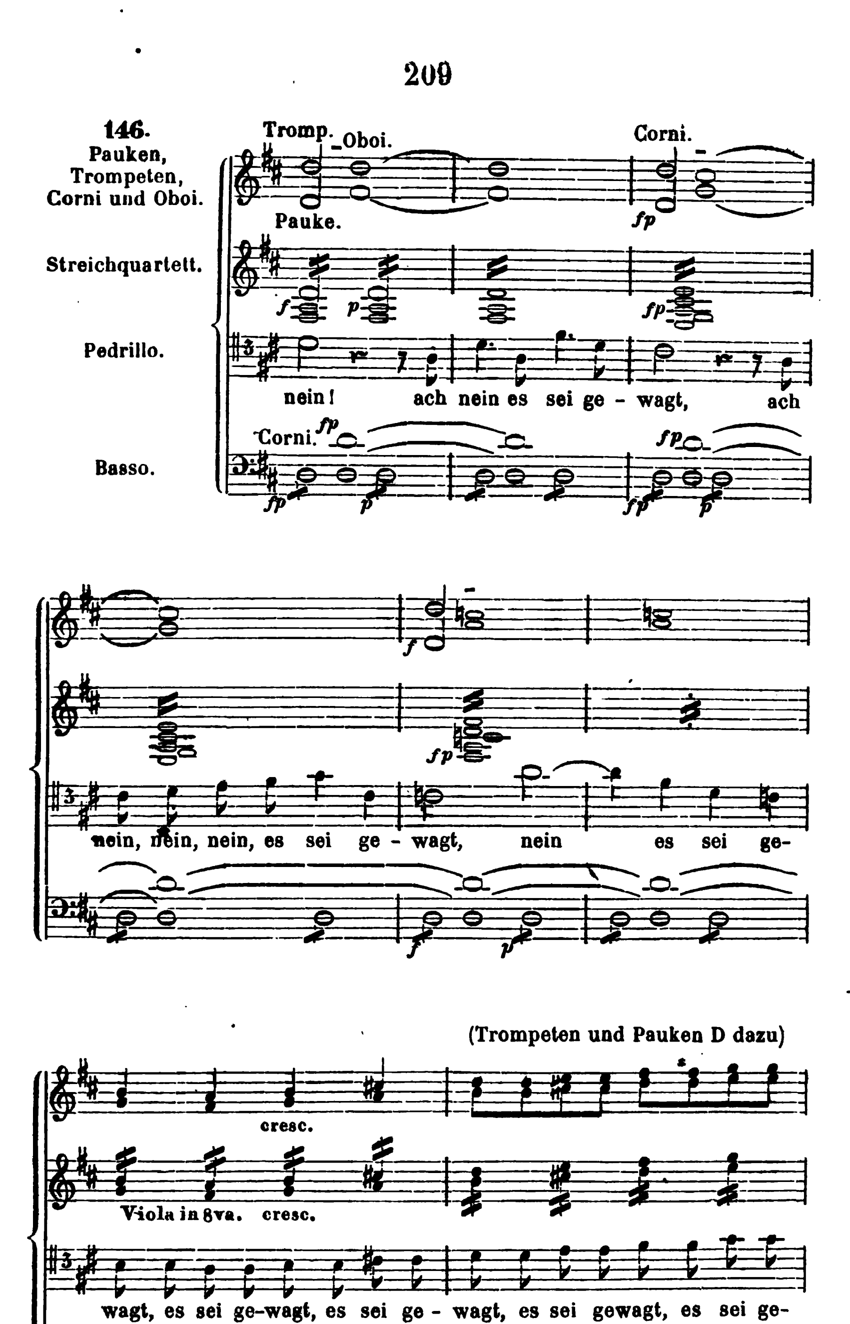


Weiter hält seine Kraft diesmal nicht aus, als nur den einen Takt! Wie erschrocken über den heftigen Ausruf, jammert er gleich wieder mit gedämpfter Stimme:



Darauf folgt wieder die zitternde Stelle. — Von neuem versucht er sich alsdann aufzuraffen:

»Nein, ach nein, es sei gewagt!«


146.
Pauken,
Trompeten,
Corni und Oboi.
Streichquartett.
Pedrillo.
Basso.
Tromp.
Oboi.
Corni.
Pauke.
nein! ach nein es sei ge - wagt, ach
Corni.
nein, nein, nein, es sei ge - wagt, nein es sei ge-
(Trompeten und Pauken D dazu)
cresc.
Viola in 8va. cresc.
wagt, es sei ge-wagt, es sei ge - wagt, es sei gewagt, es sei ge-
cresc.

Pauken.

Trompeten.

Hörner.

Oboen.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.
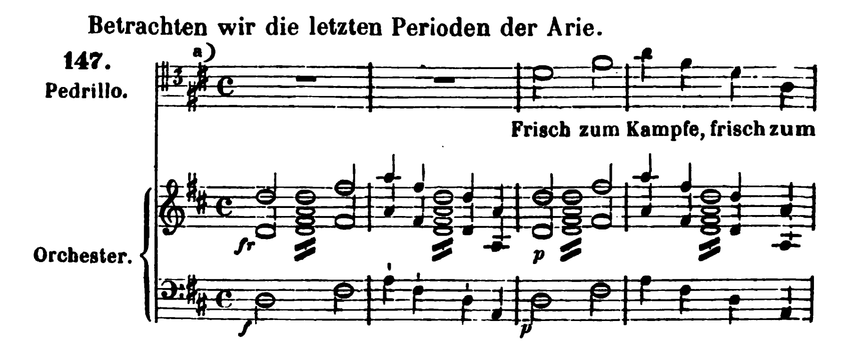
Pedrillo.
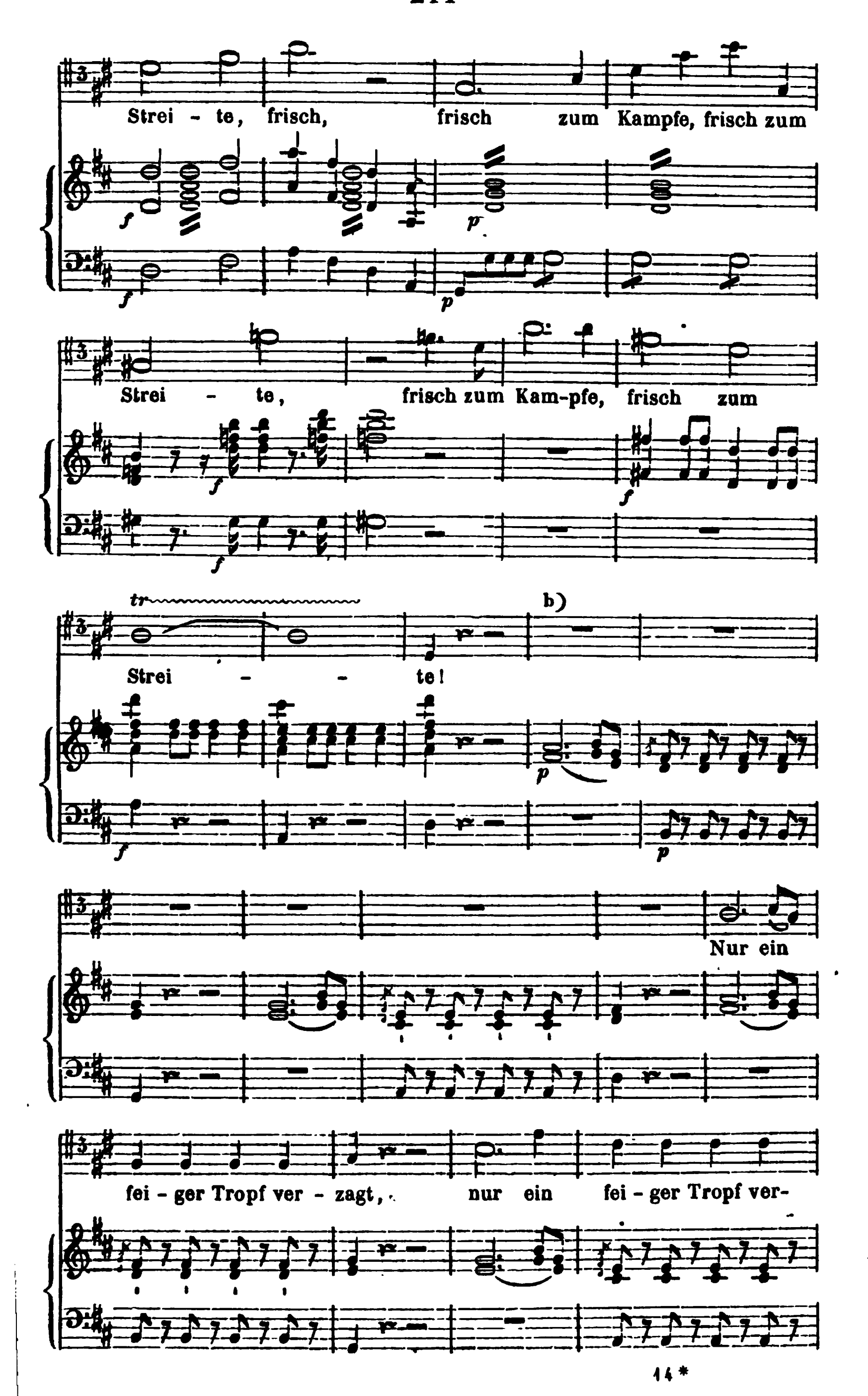
wagt!

Basso.
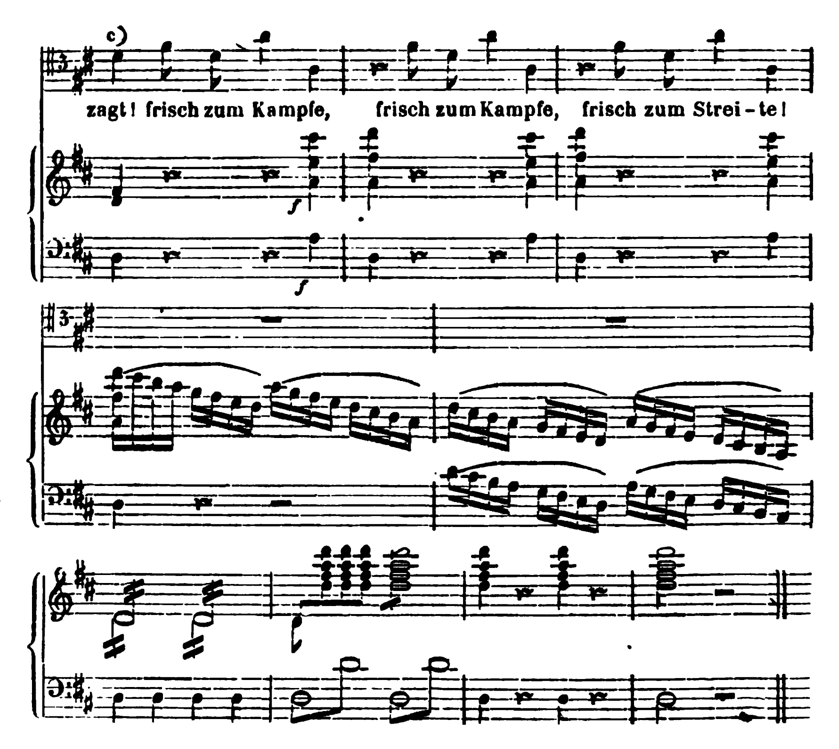
Drückt diese Stelle vielleicht wahren Muth aus? Sicher nicht! Es ist nur die verzweifelte Anstrengung dazu; der Gesang lautet wie Angstgeschrei, das Orchester schaudert dazu. Und wieder der plötzliche Abbruch, die lauschende Pause! Darauf abermals das ewige »Nur ein feiger Tropf« etc.

Betrachten wir die letzten Perioden der Arie.





Strei - te, frisch, frisch zum Kampfe, frisch zum
Strei - te, frisch zum Kam-pfe, frisch zum
tr
b)
Strei - - te!
Nur ein
fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver-



Die Deklamation der Singstimme in der ganzen Periode a) verräth keine Feigheit, und die Orchesterbegleitung dazu straft den Gesang auch nicht Lügen, sie geberdet sich ebenfalls ganz heldenhaft. In derselben Weise ist die Schlussperiode c) behandelt. Man könnte hiernach urtheilen, dass die Furcht jetzt wirklich aus Pedrillo's Seele gewichen, dass es seinen Anstrengungen, sich Muth einzureden, endlich gelungen sei, sich wirklich in eine herzhafte Stimmung zu versetzen und darin zu bleiben, da auch das Nachspiel als derselben entsprechend angesehen werden kann.

Allein auch für die andere Annahme, dass diese zwei Perioden nämlich, gleich dem Anfang (Vorspiel und Gesang), nur gewaltsam angefachte und bald wieder verlöschende Loderfeuer sind, lassen sich Gründe finden. Am auffallendsten spricht dafür die Periode b)! Wäre Pedrillo entschieden furchtlos geworden, so könnte die Periode b), dieser nach jedem versuchten Aufschwung jedesmal eintretende Rückfall in die jämmerlich muthlose Empfindung, nicht wiederkommen. War die Anstrengung zur Heldenhaftigkeit in der vorhergehenden Gruppe a) länger als bei allen vorhergehenden ähnlichen, so zeigt sich danach auch die Reaction, die Macht der Schwäche, wenn dieser Ausdruck gestattet ist, nun auch dauernder

und unverkennbarer. Denn so erschöpft ist jetzt unser eingebildeter Held, dass ihm die Sprache ausgeht, und das Orchester allein erst seine wahre, nicht zu besiegende, immer und immer wiederkehrende Grundfeigheit anzeigen muss, bis er, bei der Wiederholung, die Aussprache durch Worte wieder übernehmen kann. Dass er aber wirklich erschöpft ist, und die Nutzlosigkeit seiner Muthanstrengungen, wenn nicht einsieht, doch unbewusst empfindet, bezeugt, nach dem Vorangegangenen, die letzte verzweifelte Anstrengung, der letzte, aber auch kürzeste Aufstachelungsversuch der drei ersten Takte der letzten Periode c), ohne Schluss der Singstimme, die unentschieden auf der Dominante abbricht. Nach dieser Auffassung gewinnt dann auch das Nachspiel ein anderes Ansehen. Die herabrollenden, im zweiten Takte durch das Unisono wie eine Lawine anschwellenden Sechszehntel-Figuren könnten wohl als Symbol gelten, dass die Vorstellung der Gefahr am mächtigsten geworden, ihn in den Abgrund der Angst und Verzweiflung seines Gemüths hinabrissen.

Halten wir aber auch die erste Annahme fest: die Periode a) sei eine länger andauernde herzhafte Stimmung, so ist es doch sicher nicht die wahrhaft herzhafte Stimmung eines von Natur heldenmüthigen Charakters, denn ein solcher deklamirt auch in seinen enthusiasmirtesten Momenten nicht so outrirt, seine Stimme bis in die äusserste Höhe treibend, und in so gemeinen Tonphrasen dazu, wie sie aber einem mit Gewalt aufgestachelten Heroismus ganz angemessen sind. Es tritt jedoch am Ende dieser Periode noch ein Zug hervor, der den Bramarbas, die Karikatur eines Helden, in unverkennbarer Weise charakterisirt, — der zwei Takte lange Triller! — Mozart hat zuweilen Verzierungen, Passagen etc. hingeschrieben, die, wie Modepflästerchen ein sonst schönes Gesicht, manche seiner Arien entstellen, durch ihren Widerspruch gegen Charakter und Situation. Allein das waren Gefälligkeiten und Opfer, die er den ausgezeichneten Stimmmitteln und der virtuos ausgebildeten Gesangstechnik seiner Hauptsänger brachte, und deren Unnatur er sehr wohl einsah. Bei Nebenpartien, die geringeren Sängern zugewiesen sind, brauchte er solche Rücksichten nicht zu nehmen; da hielt er sich streng an die Natur des Charakters der Situation und der Empfindung. Und so hat er den langen Triller, das höchste und schwerste Kunststück für die Menschenstimme, sicher nicht hingeschrieben, um die Gesangskunst der Darsteller des Pedrillo glänzen zu lassen, die überall bei solchen nicht vorhanden ist, sondern um einen besonders charakteristischen Zug anzubringen. Denn dieser Triller, wenn ihn der Sänger richtig versteht und ausführt, verräth unter der Maske heroischster Muthäusserung die kläglichste Feigheit, im Tremulo der innerlich bis zur Verzweiflung gesteigerten Angst.

Allerdings habe ich manchen Pedrillo gesehen, der, verleitet von dem pomphaft kriegerischen Anfang der Arie, und den wenigen ähnlichen Stellen im Verlauf, so wie des gleichen Schlusses derselben, die Stimmung Pedrillo's für eine wirklich herzhafte genommen, und demgemäss die weit überwiegenden Schwächlichkeitsbilder jener zu akkommodiren suchten, das »Nur ein feiger Tropf verzagt« als wirkliche Verachtung eines muthvoll Erregten, das »Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen« als wirkliche Festigkeit und Unverzagtheit darstellte u. s. w., mithin die ganze Arie nicht als ein Bild der Verstellung gegen sich selbst, der versuchten und theils gelungenen, theils misslungenen Selbsttäuschung, sondern als eine wirklich gewonnene, wirklich empfundene und aushaltende Muthstimmung auffassten und darstellten. Wenn sie aber auch alle anderen Stellen missverstanden, — dass ein wirklicher Held keinen Triller schlägt, hätten sie einsehen müssen! Und einen Darsteller des Pedrillo wenigstens habe ich gesehen, der seine Rolle und auch diese Arie richtig auffasste, das war Unzelmann, der ausgezeichnete Komiker noch unter Goethe's Direktion in Weimar. Dieser Schauspieler hatte begriffen, dass schon die fünf Zeilen des Textes ein Meisterstück falschen Tapferthuns sind, diese Redensarten keinem ächten Helden in den Sinn kommen konnten, dass ein wahrhaft Unerschrockener sich nicht selbst unablässig vorsagt: »Du darfst nicht zittern, du darfst nicht zagen, du musst muthig sein!« — Wo wäre die Nöthigung zu solchen Reden, wenn Pedrillo nicht wirklich empfände, was er sich verhehlen will? Unzelmann begriff, dass Mozart keine heroische, sondern eine komische Arie hatte machen wollen und gemacht hatte. Vermittelst seiner Mimik und Gesten wusste der genannte Schauspieler das falsche Pathos, die Furcht vor dem gefahrvollen Unternehmen (eine Entführung aus dem Serail, in der Türkei, wo das Hängen oder Köpfen bei der Entdeckung sicher in Aussicht stand) überall durchblicken zu lassen. Man sah gleichsam zwei Personen, wovon die eine, innere, immer Muth einredete, die andere, äussere, immer verzagte.

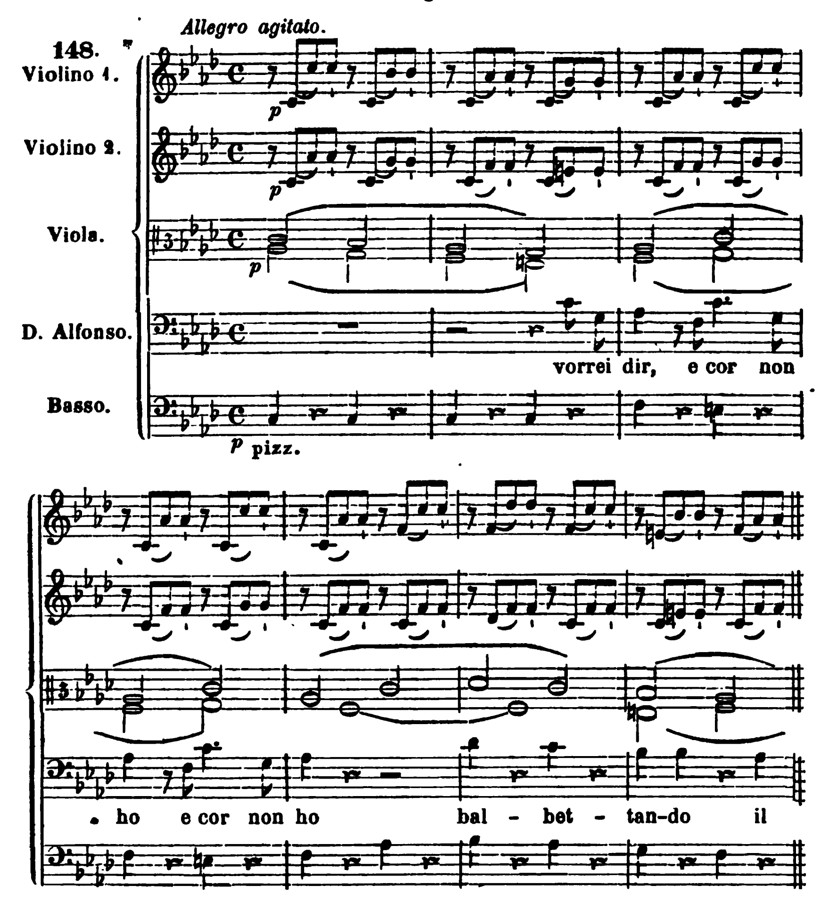
Es gibt aber Stücke, wo nicht allein die Deklamation, sondern auch das Orchester durchgängig heucheln. Davon findet man die meisten in Mozart's »Così fan tutte«, Arien sowohl als Ensembles. Gleich die Ariette Don Alfonso's im ersten Akt (Nr. 5) liefert einen Beleg dazu.

Dem Plan der Wette gemäss, die der Edukationsrath mit beiden Offizieren eingegangen, erscheint er bei den Damen mit dem Vorgeben, eine Trauerbotschaft bringen zu müssen, die er aber vor schmerzlichem Mitgefühl gar nicht auszusprechen vermöge.

Das Ganze ist eine Lüge, die Trauer, welche der Schalk in

Worten vorbringt, ist Verstellung, in seinem Gemüth ist nichts von Mitleid und Schmerz.

Nun sehe man aber den Anfang des Stücks, das durchaus in demselben Tone fort und zu Ende geht.



Wo wäre hier die Verstellung zu erkennen? Hörten wir diese Arie im Konzertsaale, ohne Kenntniss von der Handlung zu haben, so würden wir sie als den Ausdruck einer wahren mitleidsvollen Trauer halten und empfinden, es würde uns nicht die entfernteste Ahnung kommen, dass dahinter der Scherz eines Schalks stäke, kurz, wir würden ein wirklich rührendes Stück hören. Rührung ist aber gar nicht Zweck dieser Scene.

Haben wir hiermit eine Opernpièce, in welcher uns weder das Wort, noch der Gesang, noch das Orchester die Verstellung schildern, alles zusammen vielmehr wie wahre Empfindung klingt, so
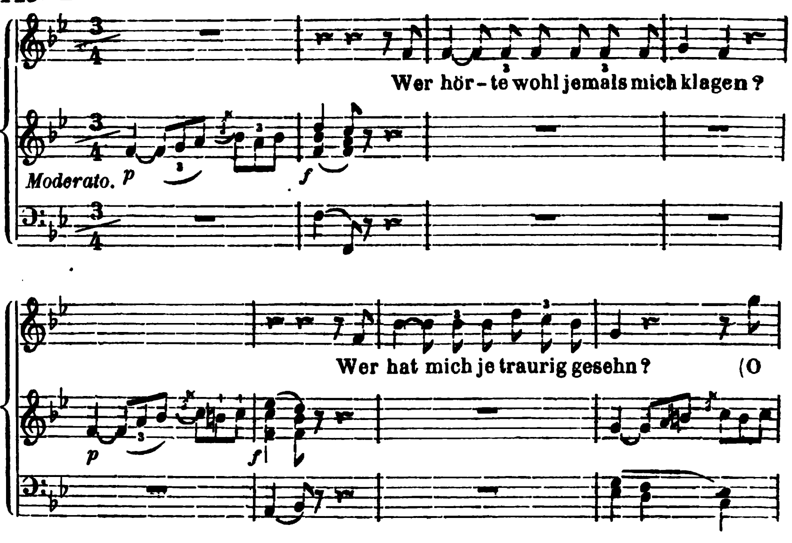
gibt es viele Stücke, in welchen Stellen erkennbarer Heuchelei mit unerkennbaren abwechseln.

Ein Beispiel dazu liefert Emmelinens Arie in der Schweizerfamilie (No. 7):

Wer hörte wohl jemals mich klagen?
Wer hat mich je traurig geseh'n?
für sich: (O Himmel, ich kann's nicht ertragen,
Wie hier es im Herzen mich drückt!)
(Zu ihrem Vater gewendet.)
Ich hüpfe und singe,
Ich tanze und springe,
Und immer umgaukeln
Mich Freude und Lust.
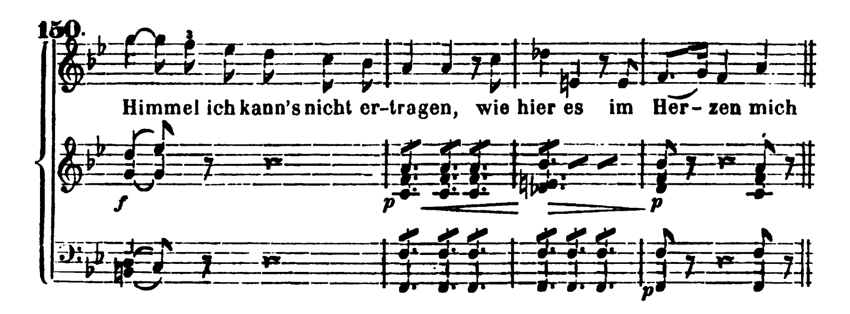
Den Worten der ersten zwei Verse widersprechen sowohl Gesang als Orchester.

149. Emmeline.



Der erste Takt macht einen Anlauf zur Heiterkeit; aber schon der heftige Akzent des zutretenden Streichquartetts im zweiten Takte zeigt das Gewaltsame dieser versuchten Täuschung. Die vollständige Lüge aber verräth treffend der Gesang. Diese monotone Melodie, durch welche Emmeline beweisen will, dass sie niemals geklagt habe, nie traurig gewesen sei, ist traurige Klage.

Ihren wahren Gemüthszustand drückt sie darauf in der Aeusserung bei Seite aus:



Das »ich hüpfe und singe«, das nun folgt, ist Verstellung nicht allein im Gesang, sondern auch im Orchester.

151. *più mosso.*
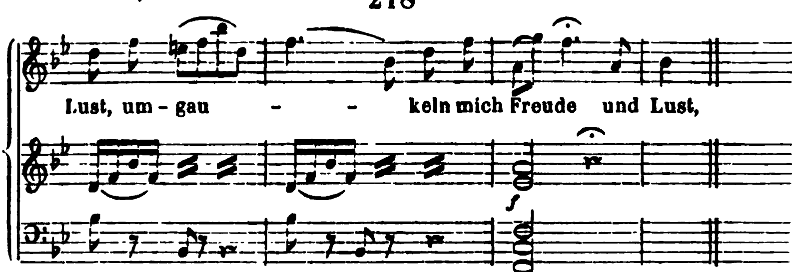
drückt!) Ich hü-pfe und sin-ge

ich tan-ze und springe und im-mer um - gau-keln mich

f

Freude und Lust, um-gau - - keln mich Freu - de und
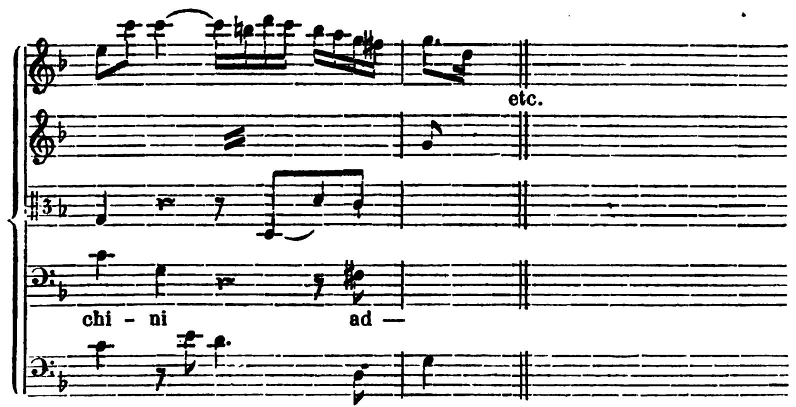




und in diesen abwechselnd verschiedenen Schilderungsweisen ist die ganze Arie gebildet.

Kehren wir nun zu der Verstellungsarie Don Juan's in der Maske Leporello's zurück. Die Stellen, welche ich früher daraus vorgeführt, schienen mir keinen Spass, sondern die boshafte Stimmung Don Juan's zu schildern; die Singstimme heuchelte, aber das Orchester sprach Wahrheit.

Dann aber führte ich eine Stelle vor (Beisp. 140), welche zu dieser Schilderungsweise nicht passt. Diese, so wie die darauf folgende zu den Worten: »In testa egli hà un capello, con candidi pennachini«.

152.

Violino 1.
Violino 2. in 8va.
Viola.
Don Juan. in testa egli hà un ca- pel - lo con can - di - di pennac-
Basso.



so wie die weiterhin wiederholten ähnlichen musikalischen Gedanken, verrathen allerdings weder im Gesang noch in dem begleitenden Orchester die wahre Seelenstimmung Don Juan's, wie sie in Wahrheit sein muss, lassen sich allenfalls wie Spass ansehen, wie Schein zutraulichen Scherzes gegen die Bauern — und gehören mithin unter die Art von Schilderungsweise, wo Gesang und Orchester gemeinsam lügen, und folglich wie Wahrheit klingen.

Rückschau.

Ueberblicken wir noch einmal die verschiedenen Arten, wie die Heuchelei, Verstellung etc. bis jetzt von den Komponisten musikalisch geschildert worden sind.

Ein Beispiel unbewusster Selbsttäuschung sahen wir im sechsten Kapitel an Osmin's Lied.

Die bewusste Selbsttäuschung (Verstellung gegen sich selbst) zeigte Pedrillo's Arie.

Verstellung gegen Andere fanden wir in Don Juan's, Alfonso's und Emmelinens Gesängen.

Von allen diesen musikalischen Behandlungsweisen ist nur die des Osminliedes durchaus richtig, die der Arie des Edukationsraths dagegen durchaus falsch, wenn der Grundsatz seine Geltung behält, dass die handelnden Personen auf der Bühne, niemals aber die zuschauenden vor der Bühne getäuscht werden dürfen.

Anm. Man könnte fragen: Wird das Publikum durch den Edukationsrath getäuscht? Es weiss ja aus der vorhergehenden Verabredung mit den beiden Offizieren, dass die Mädchen belogen werden; folglich kennt der Zuschauer die Verstellung des Schalks, und kann demnach der obige Grundsatz nicht verletzt sein. Dieser Einwurf ist aber nicht stichhaltig. Kein Mensch kann heiter und traurig zugleich sein; diess unmögliche Seelenphänomen aber gerade will diese Arie bewirken. Den Scherz erkennt der Verstand, die Trauer empfindet das Gemüth des Zuhörers. Die Situation soll erheitern, die Musik rührt. Das sind

zwei feindliche Gegensätze, nicht vereinbar zu einer entschiedenen Stimmung, zu einer entschiedenen Wirkung; sie bekämpfen einander, vernichten sich gegenseitig, und die einzig mögliche Wirkung eines solchen Zwitterwesens ist Verdruss unseres kritischen Vermögens über die Zumuthung, ein in der Natur unmögliches Seelenphänomen von der Kunst als ein natürliches und wahres an- und aufnehmen zu sollen.

Die anderen besprochenen Arien, Emmelinens, Don Juan's und Pedrillo's, sind gemischter Art, d. h. sie malen die Verstellung theils richtig, theils falsch — vorausgesetzt, dass meine Auslegungen überall für richtig befunden würden. Darf ich aber das annehmen? Wird man nicht manche derselben für gezwungen, weit hergeholt erklären, und an Goethe's Spruch denken — wo's nicht darin liegt, legt ihr's hinein?! Dieser Vorwurf indessen wird, wie ich hoffe, meine Situationserklärungen nicht treffen. Denn dass Osmin in keiner wirklich heiteren, Pedrillo in keiner wirklich muthigen, der Edukationsrath in keiner wirklich traurigen Stimmung, Don Juan in seiner Scene mit Masetto und den Bauern in keiner wirklich scherzhaften Laune sein können, glaube ich aus der Natur dieser Charaktere und ihrer bezüglichen Situationen bewiesen zu haben.

Es können also nur meine musikalischen Erklärungen angezweifelt werden, wie sich dergleichen verschiedene Ansichten ja auch bei Oulibicheff und Otto Jahn vorfinden.

Was folgt aber, wenn solche Stellen und Stücke selbst von solchen Kennern verschieden ausgelegt werden?

Dass die dramatischen Komponisten, Mozart nicht ausgenommen, über die dramatische Schilderung der Lüge, Heuchelei, Verstellung, Selbsttäuschung, kurz aller Zustände, wo Rede und äusseres Gebahren das innere wahre Denken und Empfinden verhüllen sollen, — noch keine klaren, bestimmten, unfehlbar sicher leitenden Begriffe gehabt haben können.

In diesen Arten von dramatischen Scenen also ist dem musikalischen Seelenmaler noch ein Fortschritt vorbehalten und geboten, der darin besteht, dass er die Doppelnatur solcher Situationen deutlich auffasst, die äussere, vorgebliche von der inneren, wirklichen genau unterscheidet und beide gleich erkenn- und erfühlbar konsequent durchführt.

Aber nun — gibt es in der ganzen Opernliteratur noch kein Beispiel, das diese Forderung ganz rein, durchaus unverkennbar erfüllte, mithin als sicherstes Muster zu studiren wäre?

Es gibt ein solches, und zwar von einem Komponisten, der alles erst durch den Verstand gehen, sich alles erst von diesem zum klarsten Bewusstsein bringen liess, sich von jeder Aufgabe vorher ein bestimmtes, sicheres Bild machte, die Darstellungsmittel dazu auf's schärfste berechnete, und niemals auch nur den kleinsten Zug

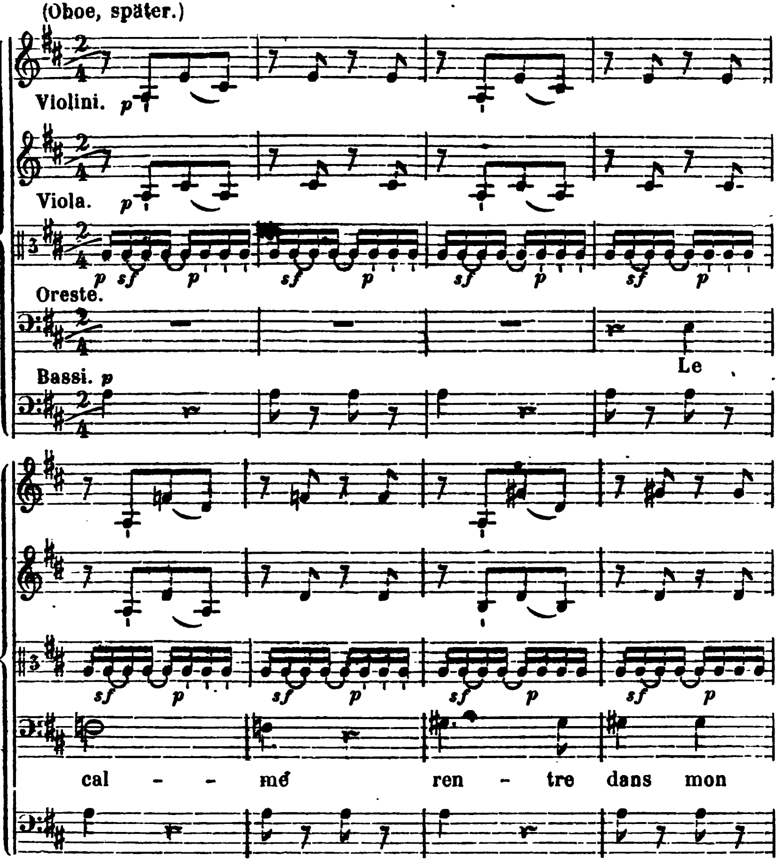
dem blossen glücklichen Augenblick der Begeisterung, oder, wie man auch sagt, dem genialischen Instinkt allein zu finden überliess — Gluck! »Iphigenie auf Tauris« zeigt es uns — Pylades ist von Orestes getrennt worden. Darüber geräth letzterer in Verzweiflung. Die Gewissensbisse über die Ermordung seiner Mutter fallen ihn von neuem an. Nachdem er wieder zu sich gekommen, äussert er:
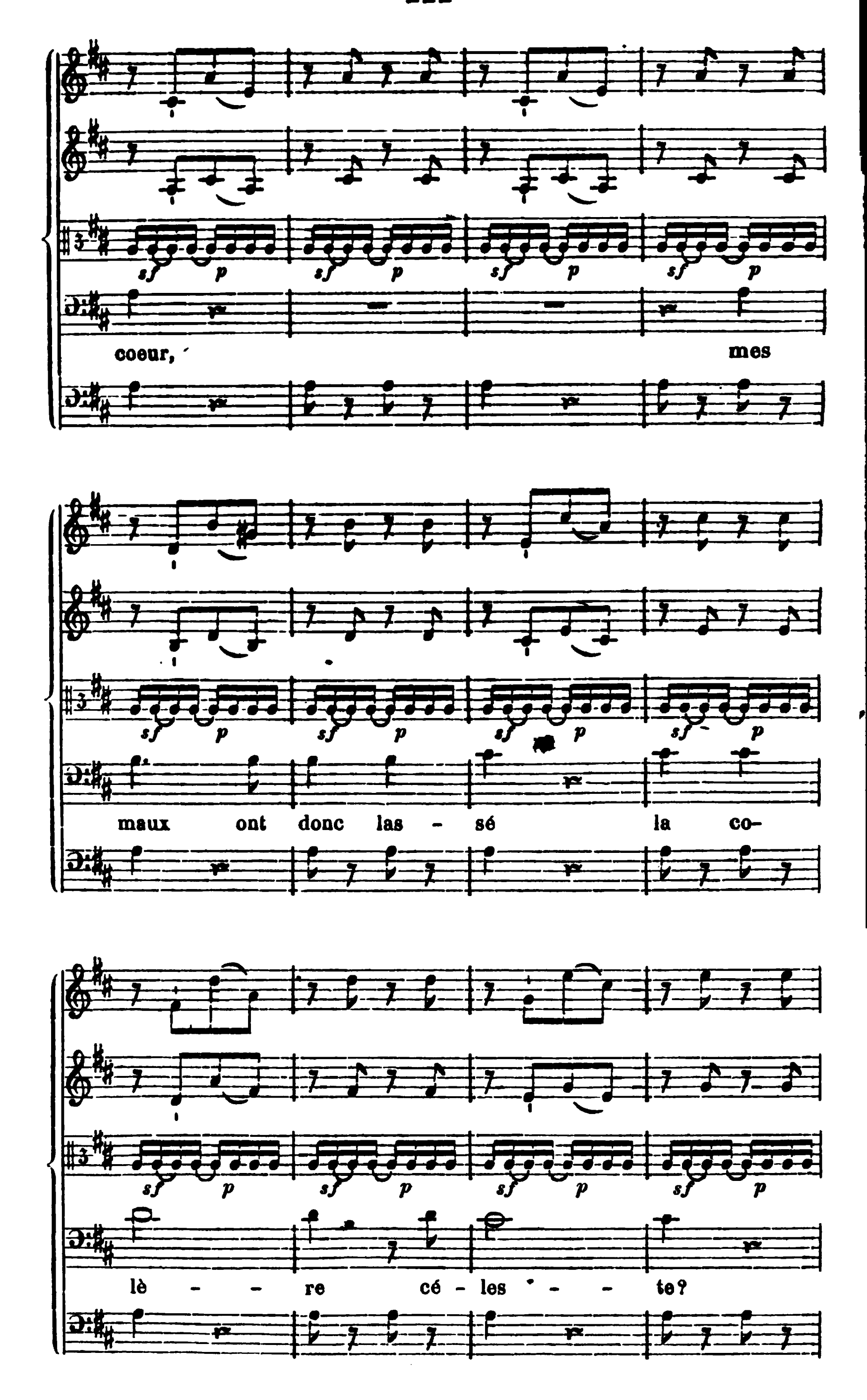
> Le calme rentre dans mon coeur,
> Mes maux ont donc lassé la colère céleste?
> Je touche au terme du malheur?
> Vous laissez respirer le parricide Oreste?
> Dieux justes! Ciel vengeur!
> Oui, le calme rentre dans mon coeur!
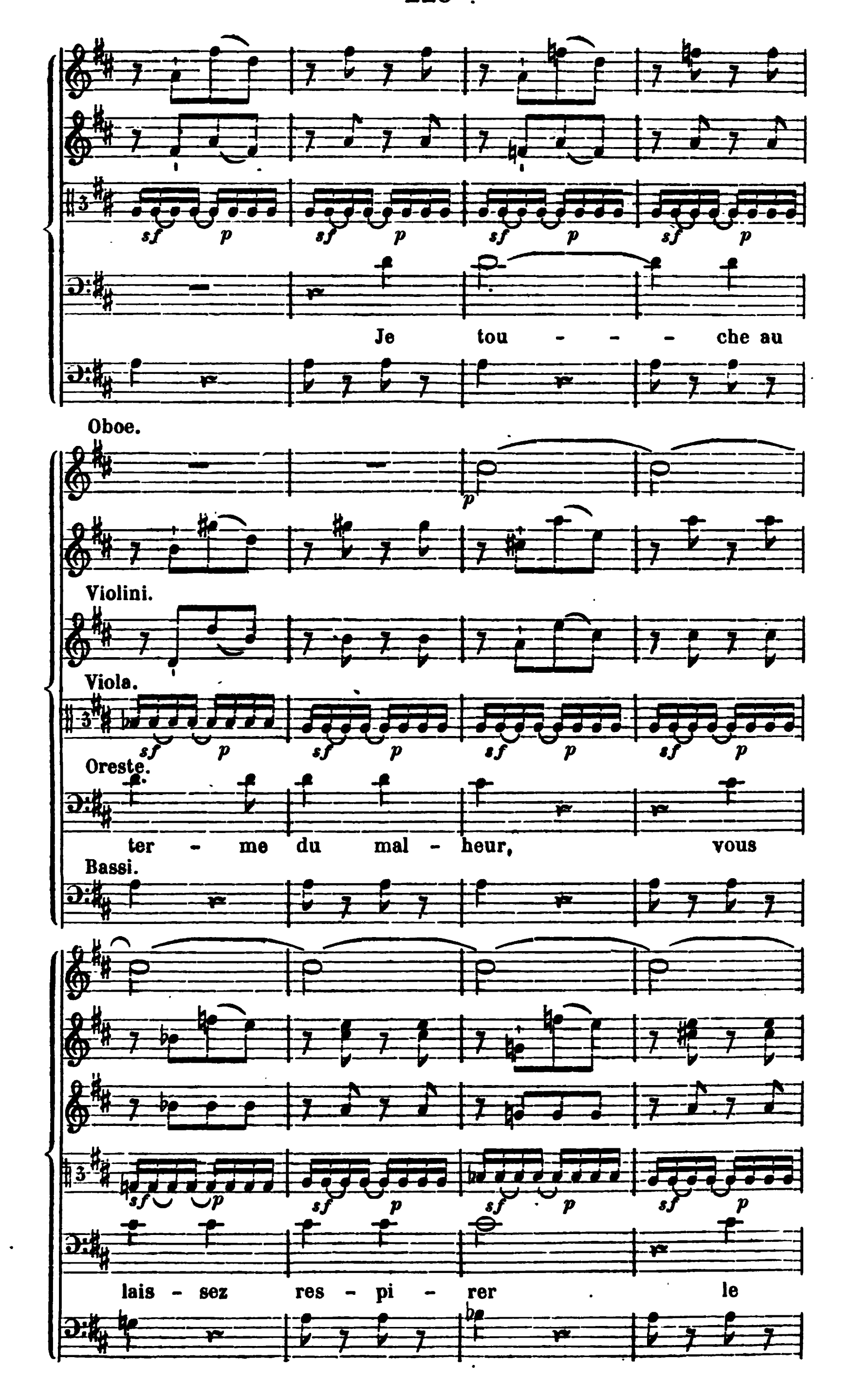
Diese Worte athmen Ruhe, Frieden. Sind sie wirklich in Orest's Seele zurückgekehrt?

Fragen wir die Musik!
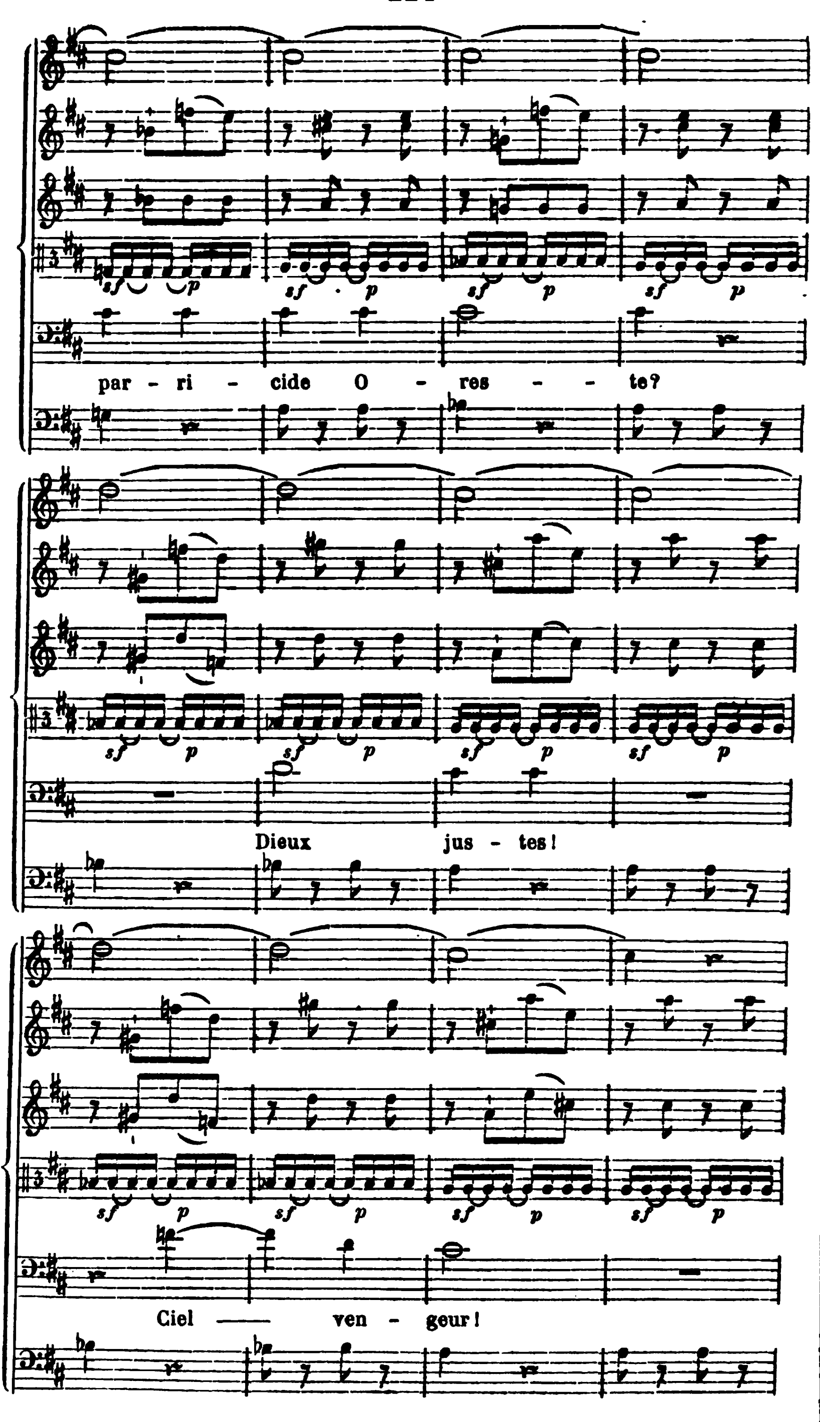
153. Gluck. Iphigénie en Tauride.
Andante.
(Oboe, später.)
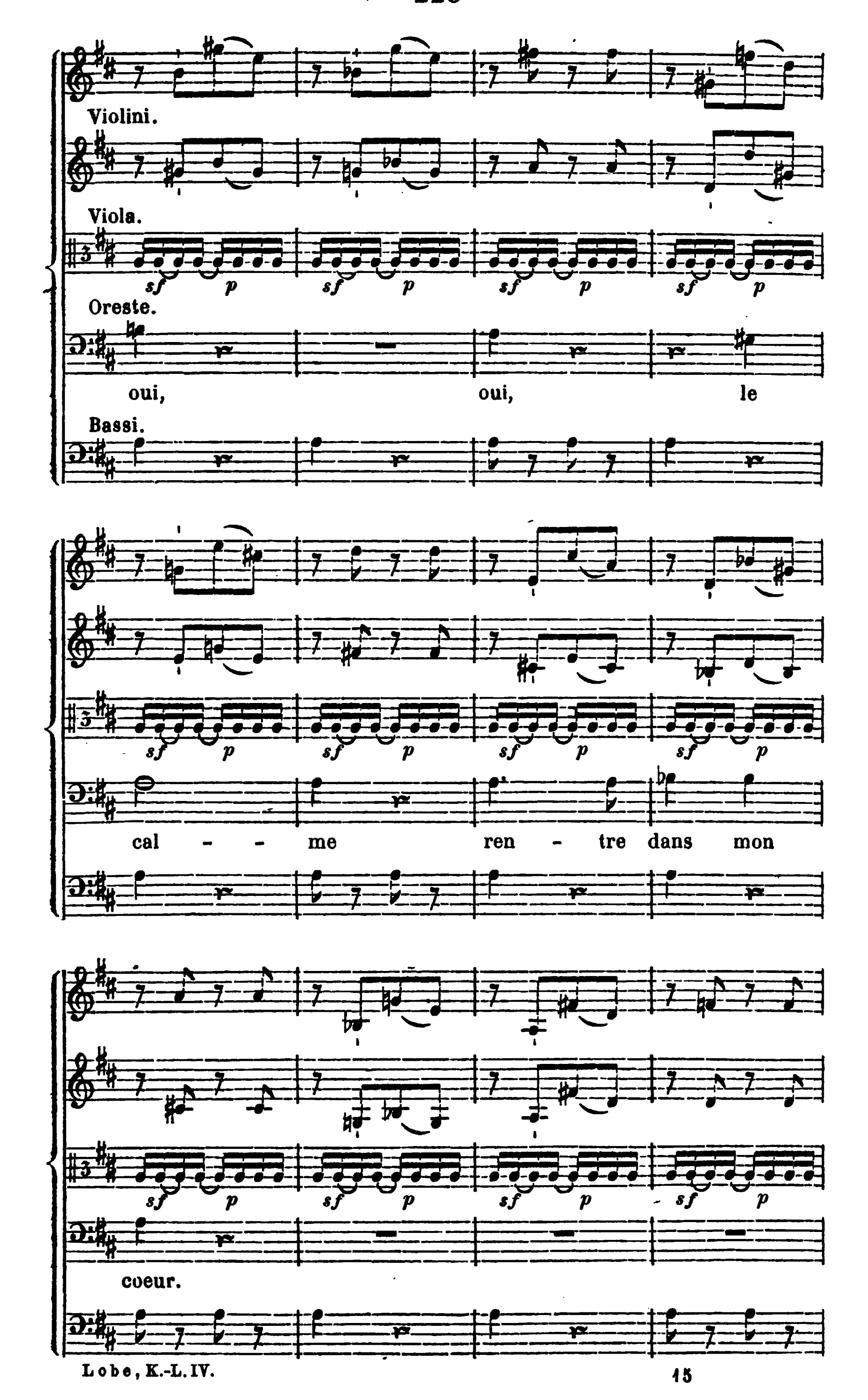



sf p
coeur,
mes
maux ont donc las - sé la co-
lè - - re cé - les - - te?
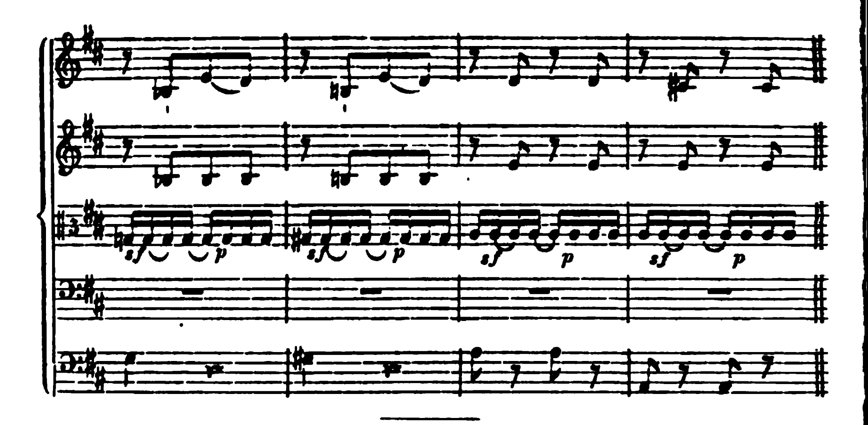


Je tou - - - che au
Oboe.
Violini.
Viola.
Oreste.
ter - me du mal - heur, vous
Bassi.
lais - sez res - pi - rer . le


par - ri - cide O - res - - te?
Dieux jus - tes!
Ciel —— ven - geur!
sf
p



Violini.
Viola.
sf p
Oreste.
oui, oui, le
Bassi.
cal - - me ren - tre dans mon
coeur.



»Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück!« sagt Orestes. Sein *Gesang* scheint das zu bestätigen, denn er ist, blos *rhythmisch* betrachtet, durchgängig ruhig.

Wie es aber mit dieser Ruhe beschaffen ist, fangen wir schon an zu merken, wenn wir die *tonische* Führung der Stimme beachten. Sie *steigt* von Stufe zu Stufe aus der mittleren, ruhigen Region höher und höher bis in ihre höchste, sinkt zwar am Ende etwas, aber keineswegs bis zu ihrem ersten Ausgangspunkte. So deklamirt ein wirklich beruhigtes Gemüth die Worte nicht: dieses würde mit der Stimme nicht steigernd aufwärts gehen, sondern im Gegentheil immer mehr damit herabsinken.

Nun aber höre man, was Tonart, Harmonie und Modulation zu Orestes' Gesang sagen! Dmoll vorherrschend, ist wenigstens keine *frohe* Ruhe, sondern eine traurige, abgespannte. Der übermässige Sekundenschritt f—gis aufwärts gleich im Anfang gibt das auch deutlich genug zu erkennen. Und dasselbe auch thun die immer wiederkehrenden Dissonanzen, die verminderten Septimenakkorde, noch herber gemacht durch den meist dazu liegen bleibenden Bass (Orgelpunkt).

Nehmen wir diese Elemente, tonisches Steigen und Akkordunterlage dazu, so fühlen wir schon hierbei, dass der Gesang keine wahre Ruhe ausdrückt, sondern als schmerzliche *Klage* aus dem Gemüth hervorklingt.

Nun aber die Begleitung des Orchesters! Dieses fortgesetzte konvulsivische Zucken der Violinen, verstärkt durch die Akzente der Bässe, dazu das immerwährende krampfhafte Zittern und dumpfe Gemurmel der Violen! —

Endlich seufzt auch die Oboe mit ihrem ausgehaltenen Klageton noch auf, um das unendliche Weh des Herzens zu verrathen.

Hier also sehen wir eine vollendete, durchaus treue Schilderung unbewusster Selbsttäuschung. Worte und Töne stehen im unverkennbaren Gegensatz zu einander. Jene reden von Ruhe, diese verrathen die Unruhe des Herzens. Dass aber Gluck diesen Seelenzustand durchschaut hatte und darstellen wollte, dafür haben wir sein eigenes Zeugniss. Denn als ihm Jemand den Widerspruch zwischen Text und Musik als unwahr vorwarf, rief er aus: Orestes lügt! (d. h. täuscht sich selbst) — er hat seine Mutter ermordet!

Zehntes Kapitel.

Die dramatisch-musikalische Scene.

Eine grosse, bedeutende Situation, wenn sie von zu vielen verschiedenen Affekten durchwogt ist, die in einer einheitlichen Form (Arie, Duett) nicht wohl zusammen zu fassen sind, kann durch eine Mischung von obligatem Recitativ und Arioso in freierer Form, als dramatisch-musikalische Scene, behandelt werden.

Mir ist kein grossartigeres, psychologisch tieferes, die Seele mächtiger erschütterndes und rührenderes Stück der Art bekannt, als die »Grosse Scene« Nr. 14 in Marschner's »Vampyr«.

Die genauere Betrachtung desselben möge den Kunstjünger zum eifrigen Studium der Partitur anreizen.

Die Scene spielt zwischen Lord Ruthven (Vampyr) und Aubry, dessen Geliebte sich in kurzem auf Befehl ihres Vaters mit dem Lord vermählen soll. Aubry kennt den Zweck des Blutsaugers, und droht, den ihm geleisteten Eid der Verschwiegenheit zu brechen, wenn er sein schreckliches Vorhaben nicht aufgebe.

Hier der Text der ganzen Scene.

Aubry.	Ruthven.
Wohl, du zwingst mich zum Verbrechen,	Strauchle auf der Bahn des Rechten,
Meinen Schwur geh' ich zu brechen,	Du verfällst den finstern Mächten,
Gott im Himmel wird verzeihn!	Scheint der Fehltritt auch nicht gross.
Kann ich es dadurch erreichen,	Bist du einmal erst gewonnen,
Dass du von ihr musst entweichen,	Enger stets wirst du umsponnen
Ist die Sünde ja nur klein.	Und die Hölle lässt nicht los.

Aubry.

Gern will ich für mein Verschulden
Martervolle Strafe dulden,
Was kann Aergeres geschehn?
Gibt es grösseres Verderben
Als die heiss Geliebte sterben
Und so grässlich sterben sehn?

Ruthven.

Meinst du! Ha, versuch' es nur,
Und mit Schaudern wirst du sehn,
Was noch Aerg'res kann geschehn.
Glaubst du, dass mich die Natur
Zu dem schrecklichen Beruf
Schon bei der Geburt erschuf?
Geh' denn hin, verrathe mich!
Schuld des Meineids lad' auf dich,
Um mit süssem Triumphiren
Die Geliebte heim zu führen;
Werde Gatte, Vater dann,
Und ein hochbeglückter Mann!
Doch es naht die Zeit heran,
Wo bei tausend Schlangenbissen
Dir die Seele wird entrissen;
Vor den Richter bang und schwer
Tritt sie, und der Strenge spricht:
Reue sühnet Meineid nicht.
Kehre denn zurück mit Graus
In das kaum verlass'ne Haus.
Nun gehst du ein grausiger Leichnam umher,
Bestimmt, dich vom Blute derer zu nähren,
Die dich am meisten lieben und ehren;
Im Innern trägst du verzehrende Glut,
Bei deinem Leben hast du's geschworen,
Was durch dich lebt ist durch dich verloren!
Der Gattin, der Söhne, der Töchter Blut,
Es stillet zuerst deine scheussliche Wuth,
Und vor ihrem Ende erkennen sie dich,
Und fluchen dir, und verfluchen sich.
Doch was dir auf Erden das Theuerste war,
Ein liebliches Mädchen mit lockigem Haar,
Schmiegt bittend die kleinen Händchen um dich,
Die Thränen in's helle Aeuglein ihr treten,
Sie lallet: Vater, verschone mich,
Ich will auf Erden für dich beten.
Du siehst ihr in's unschuldig fromme Gesicht,
Du möchtest gern schonen und kannst es doch nicht;
Es reizt dich der Teufel, es treibt dich die Wuth,
Du musst es saugen, das theure Blut.
So lebst du bis du zur Hölle fährst,
Der du auf ewig nun angehörst;
Selbst dort noch weichet vor deinem Blick
Die Schaar der Verworfnen mit Schrecken zurück.
Denn gegen dich sind sie engelrein,
Und der Verdammte bist du allein.
Du starrst? du stehst entsetzt vor mir?
Ha, ha! ich zeichnete nach der Natur,
Meine eigene Geschichte erzählte ich dir!
Jetzt geh hin! und brich deinen Schwur.
(ab.)
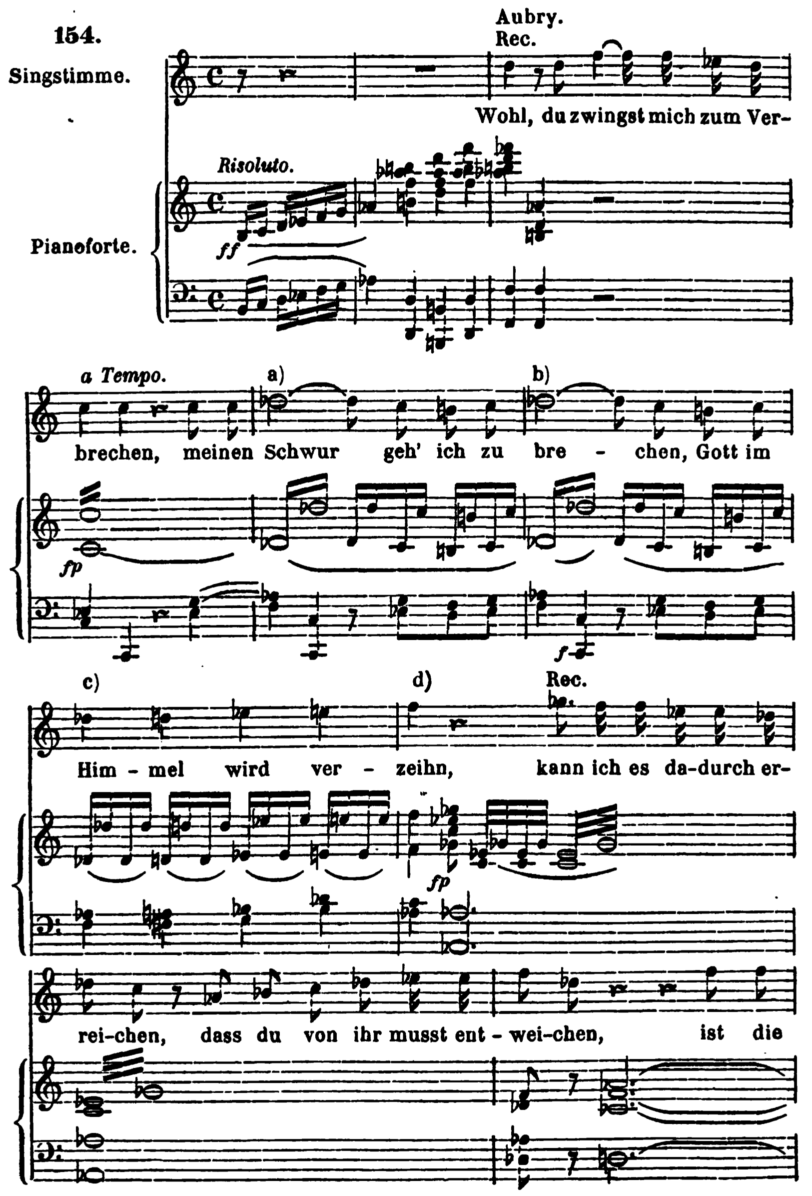
Wenn man diesen Text überblickt, so scheint der Dichter eine feste, regelmässige Musikform im Sinne gehabt zu haben. Es sind keine freien Verse, wie für's Recitativ gewöhnlich, sondern im Anfang vier regelmässig wechselnde Strophen mit gleichem Metrum, durchgängig mit Reimen versehen.
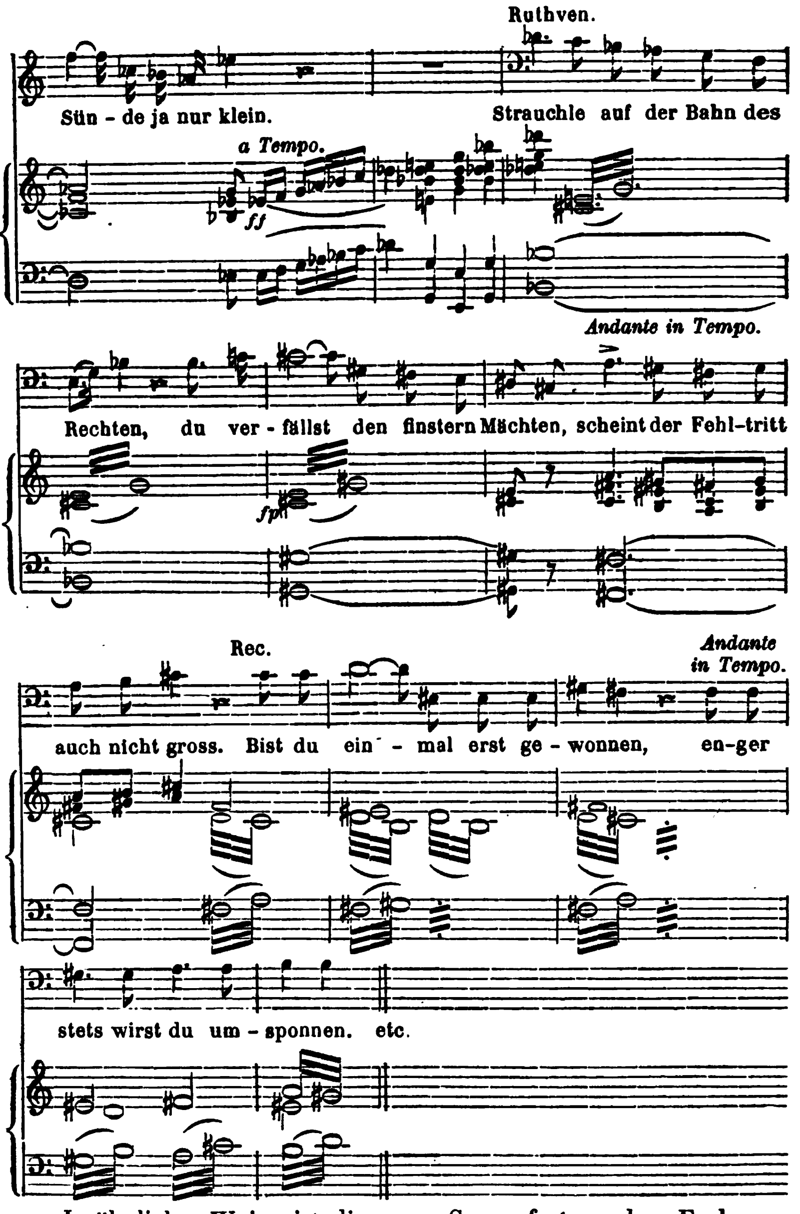
Die Italiener und Franzosen würden daraus wahrscheinlich ein Duett, aus dem übrigen Text (Ruthven's Rede allein) eine Arie geformt, und so, die einzelnen Affekte weniger bewältigend, nur die Hauptmomente der Gefühle in grossen, breiten Perioden und Gruppen geschildert haben.

Marschner wählte die freie Form des Recitativs und Arioso's, welche das Ausmalen aller einzelnen Affekte bis in ihre feinsten Nüancen gestattet.

Die Scene ist genau nach dem Prinzip gebildet, welches das musikalische Drama der Zukunft aufstellt, und dieses also keineswegs etwas Neues, sondern nur auf die ganze Oper ausgedehnt, welches Verlangen wir hier auf sich beruhen lassen.

Der Unterschied zwischen dem gebräuchlichen obligaten Recitativ und der Marschnerschen grossen Scene besteht nur darin, dass in letzterer Recitativ und Arioso in stetem und meist sehr kurzem Wechsel erscheinen, wie gleich die musikalische Behandlung der ersten Strophe zeigt.





In ähnlicher Weise ist die ganze Scene fort- und zu Ende geführt.

Da hier wie im Recitativ keine Haupttonart vorherrscht, so hat auch das ganze Stück keine Vorzeichnung.
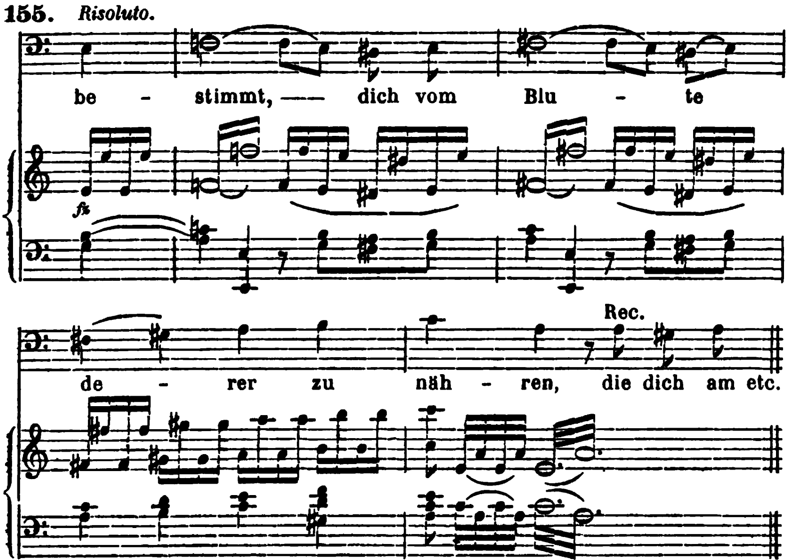
Wegen der Länge des Textes, die nothwendig war, um die Situation vollständig darzustellen, sind keine Wiederholungen der Worte mit verschiedener Musik angewendet worden.

Zu verschiedenen Worten aber dieselbe Musik kommt auch hier vor, weil ohne alle Wiederholungen nun einmal keine verständliche und angenehme Tonkunst möglich ist.

So wird gleich in vorstehendem Bruchstück das Motiv a) unter b) zu anderen Worten wiederholt.
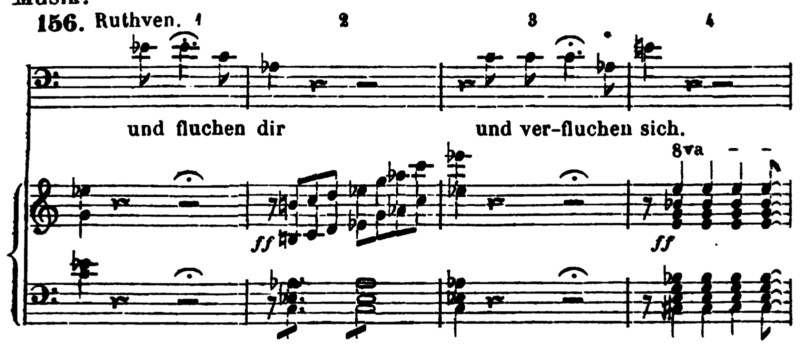
Der ganze Satz aber bis mit Anfang des Taktes d) erscheint später, nicht allein mit anderen Worten, sondern auch von der andern Person, Ruthven, gesungen, wieder wie folgt.

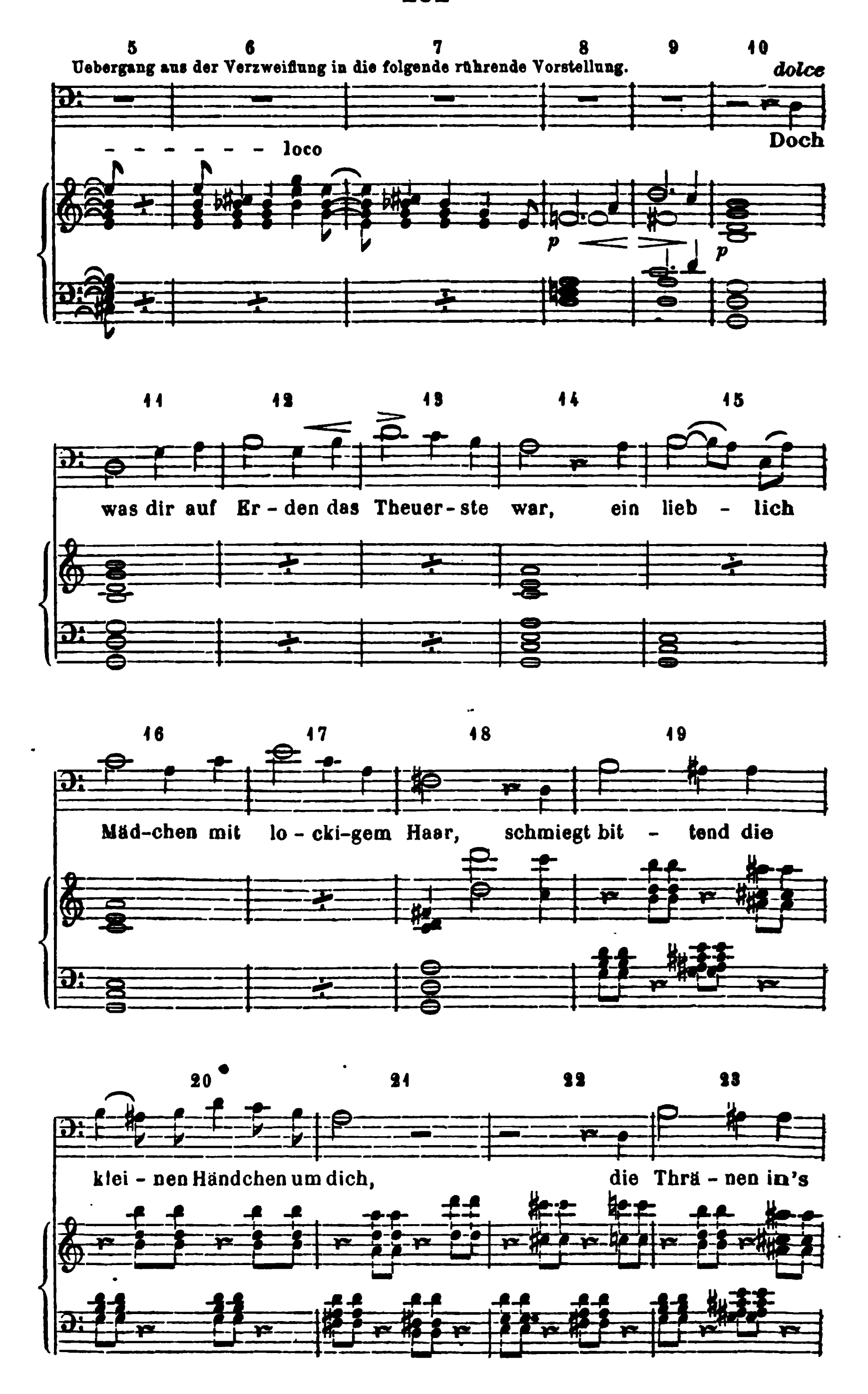
155. *Risoluto.*
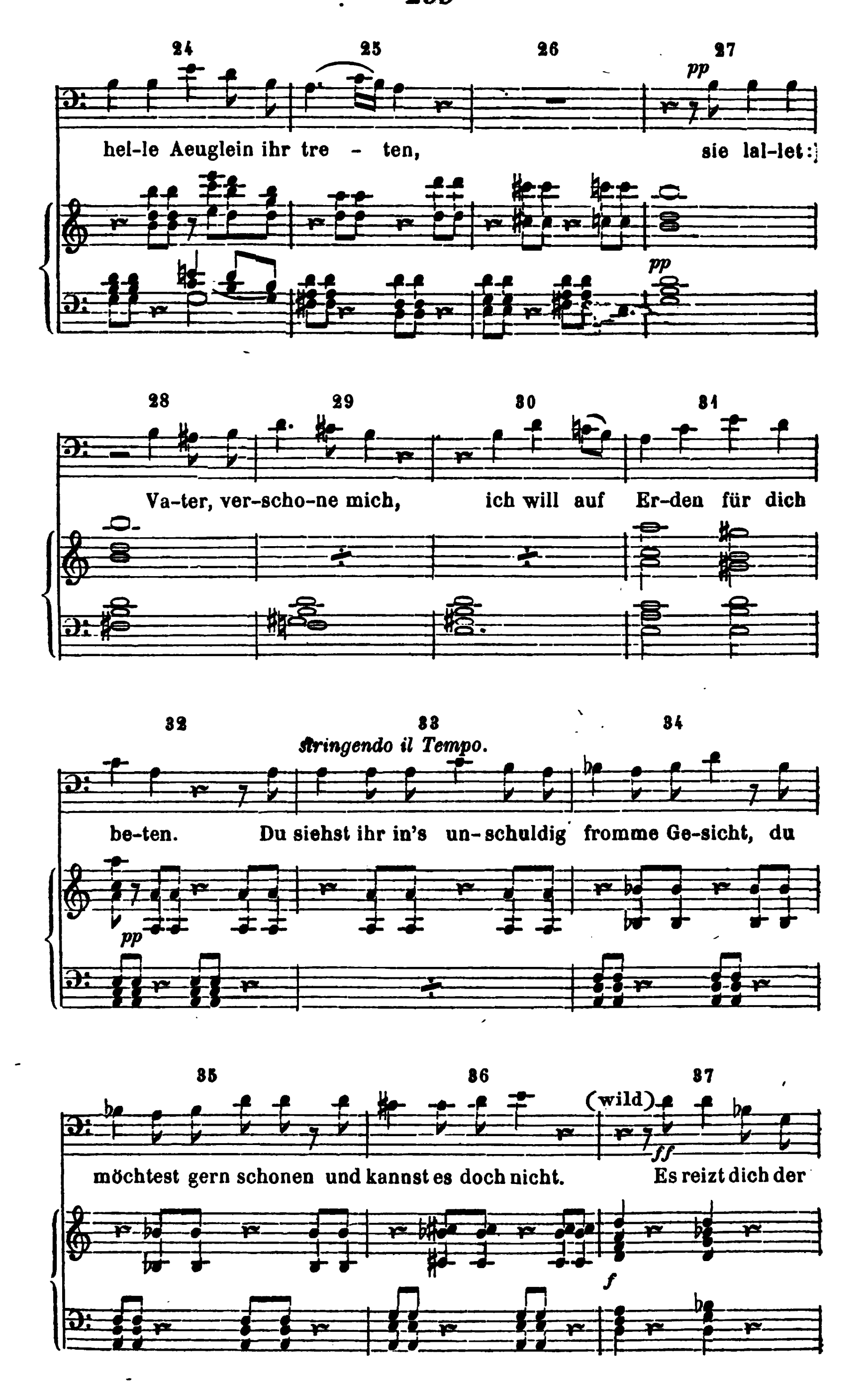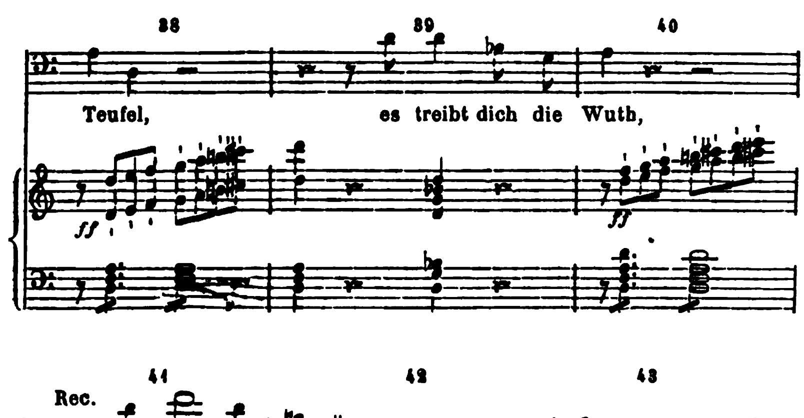


Ueberhaupt ist die Scene voller genialer und tiefempfundener Züge. Die folgende grössere Partie daraus gehört meinem Gefühl nach unter die Schönheiten ersten Ranges in der dramatischen Musik.
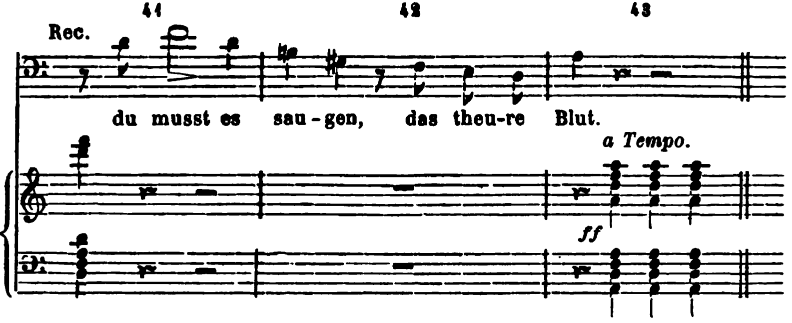
156. Ruthven. 1 2 3 4




Uebergang aus der Verzweiflung in die folgende rührende Vorstellung.
dolce
loco
Doch
p
p
was dir auf Er - den das Theuer - ste war, ein lieb - lich
Mäd-chen mit lo - cki-gem Haar, schmiegt bit - tend die
klei - nen Händchen um dich, die Thrä - nen in's


24
25
26
27
pp
hel-le Aeuglein ihr tre - ten,
sie lal-let:
pp
28
29
30
31
Va-ter, ver-scho-ne mich,
ich will auf Er-den für dich
32
33
34
Stringendo il Tempo.
be-ten.
Du siehst ihr in's un-schuldig fromme Ge-sicht, du
pp
35
36
37
(wild)
ff
möchtest gern schonen und kannst es doch nicht.
Es reizt dich der
f





Nach dem schrecklichen Gemälde, welches Lord Ruthven Aubry entwirft von dem unbezähmbaren Blutdurst, dem die eigene Familie unterliegen muss, und wovon Takt 1—4 einen Schluss bildet, tritt besonders die Vorstellung an sein jüngstes Töchterlein in seine Einbildungskraft, welchen Uebergang das Zwischenspiel, T. 4—10, treffend vermittelt.

Wem brauchte man die folgenden Momente erst noch zu erklären? Die Wehmuth zuerst beim Aufsteigen des Bildes des lieblichen Kindes (T. 11—18); die Steigerung bei der Erinnerung an die bittend gehobenen Händchen und die Thränen (T. 18—26); das rührende Lallen um Verschonung (T. 27—32); der steigende Jammer des unglücklichen Vaters, der nicht schonen kann (T. 32—36); und die wild ausbrechende Verzweiflung endlich wieder bis zu den furchtbaren Worten: »Du musst es saugen, das theure Blut!« (T. 37—43). So treffend auch die Worte des Dichters diese Momente ausgedrückt haben, was sind sie gegen die glühenden Farben, mit denen die Musik das blutig zerrissene Herz des unglücklichen Vaters dem Zuhörer blosslegt!

Und nun der Schluss dieses grausigen und rührenden Seelengemäldes!



157.

und der Verdammte bist du allein!

Andante.

f f mf p pp

(lacht)

Du starrst? du stehst entsetzt vor mir? Haha! ich zeichnete nach der Na-

fp fz

tur, mei-ne eig-ne Geschich-te er-zähl-te ich dir! Jetzt geh'

p

hin, geh' hin, geh' hin

ff ff

und brich dei-nen Schwur! (ab.)

ff

etc.

Das starre Entsetzen Aubry's; und die dreimal wiederholten Worte Ruthven's: »Jetzt geh' hin — geh' hin — geh' hin — und brich deinen Schwur!«

Wenn aber in dieser Scene dem Schauspieler durch die Menge und Mannichfaltigkeit der leidenschaftlichsten und kontrastirendsten Affekte vermittelst eines naturwahren Mienen- und Gestenspiels reiche Gelegenheit zum ergreifendsten Ausdruck geboten ist, so hat der Komponist auch den Sänger nicht vergessen, der nun einmal seine Stimme nicht als ein blosses Instrument in die Orchestermasse fliessen, sondern auch seinen Gesang überall hervorglänzen lassen will.

Und dass letzteres unbeschadet des tiefsten Seelenausdruckes geschehen kann, zeigt dieses Gesangstück. Entgegengesetzt so manchem Komponisten der Neuzeit, der die leidenschaftlichen Höhepunkte nur durch das Aufgebot aller Instrumente fortissimo schildern zu können glaubt, lässt Marschner bei solchen Momenten das Orchester ganz schweigen. »Du musst es saugen, das theure Blut« (T. 41—42), welcher schmetternde Orchesterlärm vermöchte dieser Stelle und ähnlichen an erschütternder Wirkung gleich zu kommen, wenn sie von einem kräftigen Sänger und tüchtigen Schauspieler, wie Eduard Genast z. B. in seiner Blüthezeit war, vorgetragen werden.

Ferner sieht man, dass die jammervoll stereotypen Schlüsse der italienischen, französischen und vieler deutschen Opernkomponisten nicht nöthig sind, um dem Sänger einen glänzenden Abgang zu bereiten. Denn keinem nur einigermaassen guten Darsteller entgeht der enthusiastische Applaus am Schlusse dieser Scene.

Elftes Kapitel.

Das Duett.

Wie bei der Arie nur eine, sollten beim Duett nur zwei Personen auf der Scene sein; blosse Zuhörer daneben spielen eine traurige Rolle.

Nun gibt es allerdings Situationen, wo von dieser Maxime abgegangen werden muss, bei einem Zanke, einer belauschten Verschwörung, u. s. w. Dann bleiben aber die anderen Anwesenden doch keine Automaten, sie nehmen in dieser oder jener Weise Theil an der Verhandlung der beiden Hauptfiguren, haben ihre Gedanken

und Gefühle dabei, die der Zuschauer erfahren muss, wenn die Absicht der Handlung vollständig erreicht werden soll. Es würde uns sonderbar vorkommen, wenn z. B. die herbeigeeilten Nachbarinnen das ganze Zankduett im Maurer und Schlosser als stumme Personen anhörten, daher es mit Chor durchflochten ist.

Das Duett darf keine Wiederholung des vorangegangenen Dialogs oder Recitativs sein, d. h. es darf das in letzterem schon Abgehandelte nicht noch einmal, mit anderen Worten etwa nur vorbringen, sondern soll, als Folge des Dialogs, den Höhepunkt einer dadurch herbeigeführten neuen Gemüthssituation zeigen. Diess will jedoch nicht sagen, dass der Dialog jedesmal die schwächere, das Duett (überhaupt jedes darauf folgende Gesangstück) die stärkere Leidenschaft zum Inhalt haben müsse. Jener kann z. B. einen heftigen Streit, dieses die Versöhnung schildern. Diese natürliche Forderung verletzen die Dichter nicht selten, und es ist dann Sache des Komponisten, den Fehler selbst zu beseitigen oder beseitigen zu lassen.

Suchen wir die specielleren Gesetze dieser Art von Opernstücken gleich an guten Beispielen zu erkennen.

Wir nehmen als nächstes das Duett zwischen Donna Anna und Don Ottavio im ersten Akt des Don Juan vor, welches Oulibicheff mit Recht das Duett aller Duette nennt. Denn in der That ist es bis diesen Tag noch von keinem andern an psychologischer Wahrheit und klarer Formgestaltung übertroffen worden.

Das vorhergehende Recitativ (s. Beisp. 37) bricht aus, als Donna Anna, mit Ottavio zurückkehrend, ihren Vater durch den Unbekannten getödtet findet. Der furchtbar schmerzensvolle Anblick erpresst ihr schreckliches Aufschreien, dann die rührendsten Klagen, bis sie ohnmächtig zusammensinkt. D. Ottavio, nicht der alberne, schwächlich girrende Liebhaber, sondern ein Mann im vollen Sinne des Worts, wie ich a. a. Orte nachgewiesen, ist natürlich ebenfalls auf's schmerzlichste erschüttert, kann aber im Augenblick nichts Anderes thun, als sich mit dem gefährlichen Zustande der Geliebten beschäftigen, vor allem den traurigen Gegenstand aus D. Anna's Augen entfernen. Mit ihrem Erwachen beginnt nun das Duett.

D. Anna.

Erste Strophe. Fuggi, crudele, fuggi.
Lascia che mora anch'io
Ora, ch'è morto, o Dio,
Chi a me la vita diè.

D. Ottavio sucht sie durch sein liebevolles Zureden zur Besinnung zu bringen.

D. Ottavio.

Zweite Strophe. Senti, cor mio, deh senti,
Guardami un solo istante,

Ti parla il caro amante,
Che vive sol per te.

Nun kehrt der Unglücklichen das Bewusstsein zurück. Sie erkennt den Geliebten, bittet ihn um Verzeihung, denkt aber nun auch wieder an ihren Vater.

D. Anna.

Dritte Strophe. Tu sei ... perdon ... mio bene,
L'affanno mio, le pene —
Ah, il padre mio, dòv' è?

Ottavio bittet sie, die bittere Erinnerung zu beschwichtigen, sich auf ihn zu stützen.

D. Ottavio.

Vierte Strophe. Il padre? Lascia, o cara,
La rimembranza amara,
Hai sposo e padre in me.

Jetzt, ganz zum Gefühl ihres schrecklichen Schicksals gekommen und an den Mörder denkend, wird ihre Seele von der Begierde nach Rache mächtig ergriffen.

D. Anna.

Fünfte Strophe. Ah! vendicar, se il puoi,
Giura quel sangue ognor!

Männlich und feierlich leistet Ottavio den Schwur, den er sicherlich erfüllen wird, wenn der Mörder zu entdecken ist.

D. Ottavio.

Sechste Strophe. Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor.

Diesen Schwur hätte der wahre Ottavio nicht mit solchen abgeschmackten Worten ausgedrückt. Denn in diesem Augenblick spricht man einer D. Anna nicht von ihren Augen und von ihrer Liebe: »Bei dem Blute deines Vaters schwöre ich!« das wäre seinem Charakter und der Situation angemessener gewesen. Der Komponist muss manche Albernheit vom Dichter mit in Kauf nehmen; aber Mozart's Genie lässt sich durch falsche Worte nicht verführen, er blickt in die Tiefe des Gemüths und berichtigt durch seine Musik den falschen Zug des Poeten.

Nach dem geleisteten Schwur treffen Beide in demselben Gefühl der furchtbaren Situation und des gefassten schrecklichen Vorsatzes zusammen.

D. Anna. D. Ottavio.

Siebente Strophe. Chè giuramento, o Dei,
Chè barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

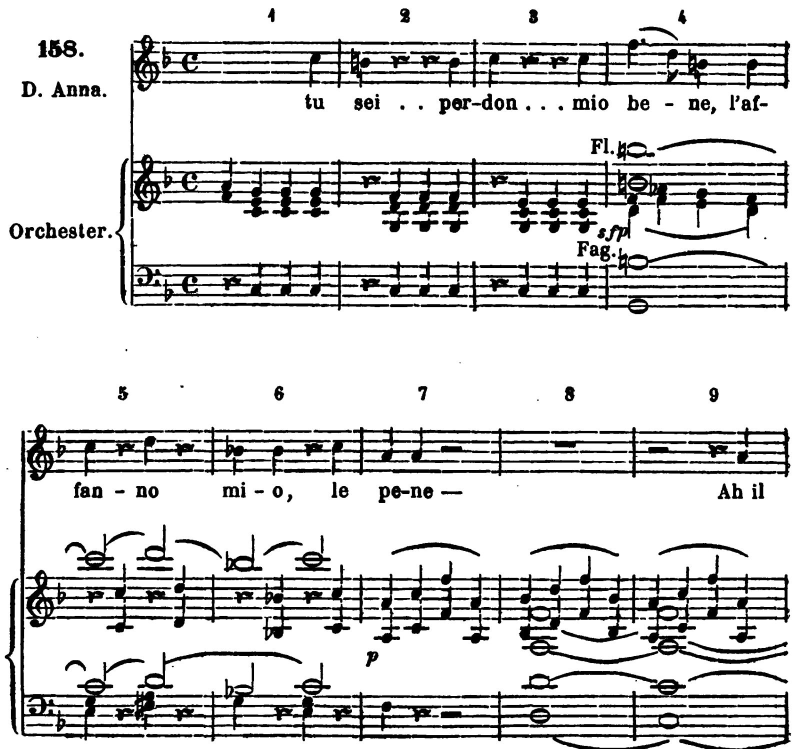
Mit 22 Versen, in sieben Gruppen die Hauptzüge abgetheilt, hat der Dichter, die bemerkte geringe Ausnahme abgerechnet, das Trauerbild dieser Situation kurz und wahr hinskizzirt.
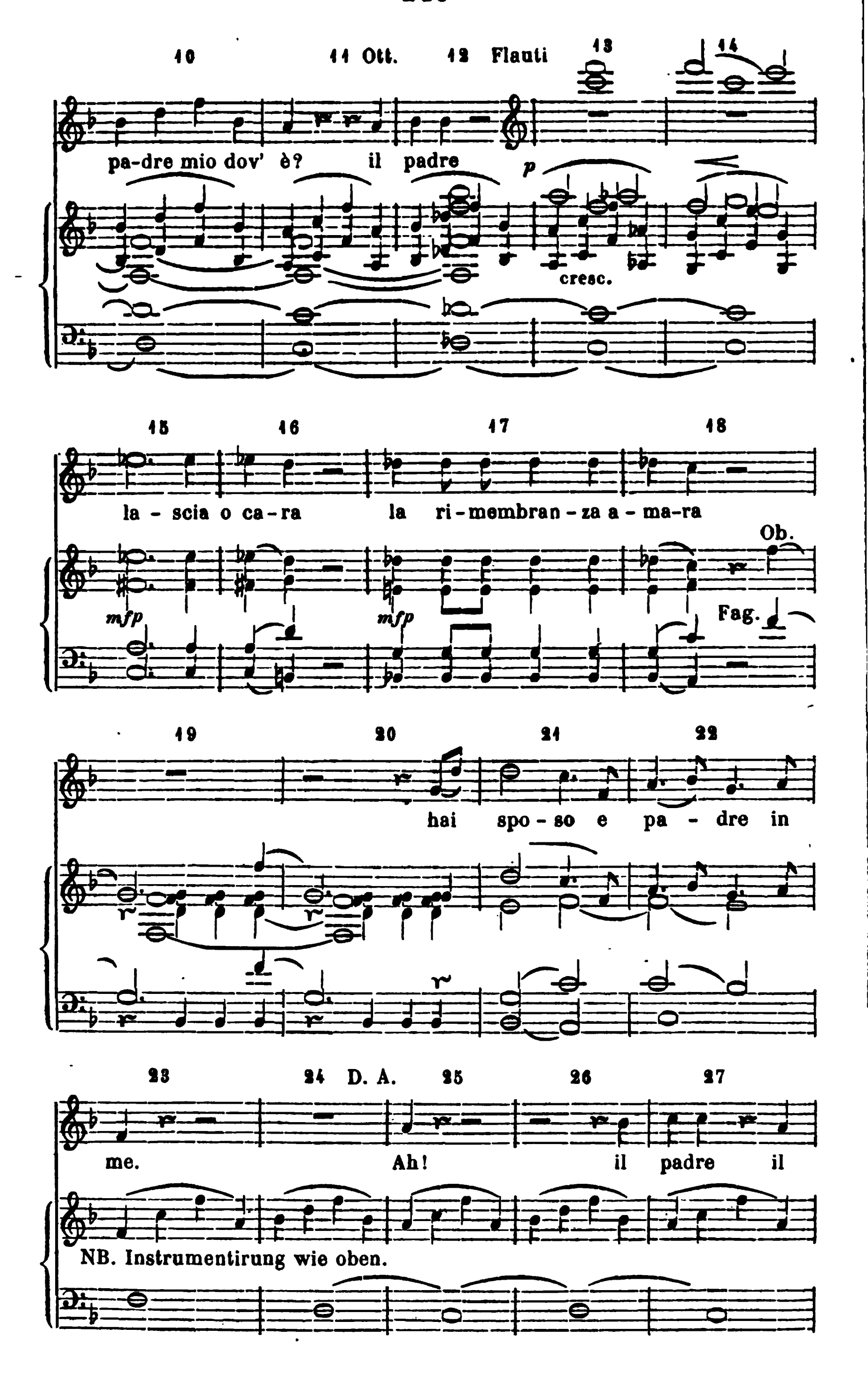
Die Erklärung der Form, in Hinsicht auf Perioden- und Gruppenbau, modulatorische Führung und sonstige äussere Darstellungsmittel, darf nach den früheren Betrachtungen über die Arie hier übergangen werden. Dagegen will ich das wunderbare, tief psychologische Spiel der musikalisch bis ins feinste Detail ausgemalten Gefühlsregungen wenigstens an einer Gruppe anschaulich zu machen suchen.
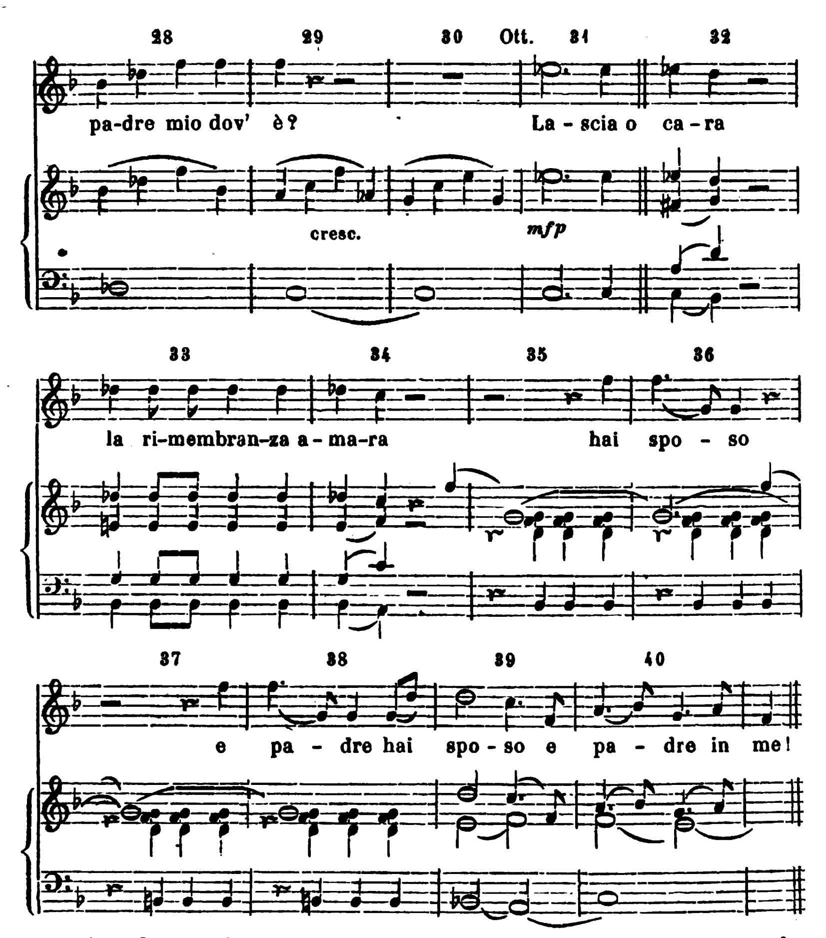
Ich wähle dazu die dritte und vierte Textstrophe.

D. Anna.	D. Ottavio.
1. Tu sei, perdon, mio bene,	1. Il padre — lascia, o cara,
2. L'affanno mio, le pene —	2. La rimembranza amara,
3. Ah, il padre mio, dov'è!	3. Hai sposo e padre in me.

Hier die Musik dazu.
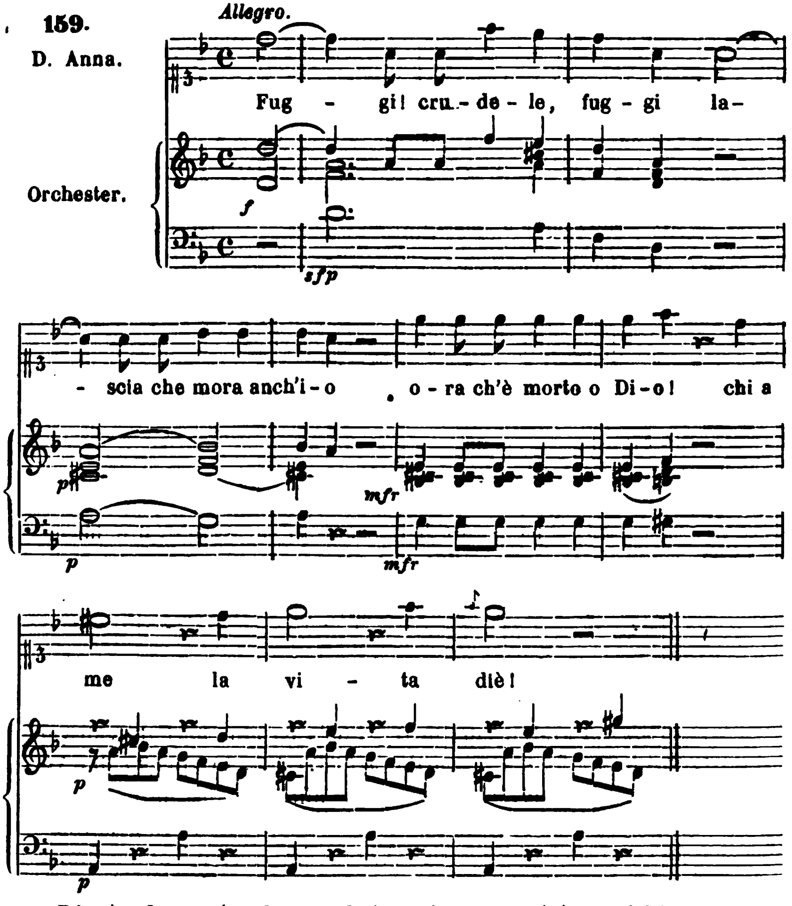



10
11 Ott.
12 Flauti
13
14
pa-dre mio dov' è? il padre
p
cresc.
15
16
17
18
la - scia o ca-ra la ri-membran-za a-ma-ra
Ob.
mfp
mfp
Fag.
19
20
21
22
hai spo-so e pa - dre in
23
24 D. A.
25
26
27
me. Ah! il padre il
NB. Instrumentirung wie oben.



Aus den zwei ersten Versen D. Anna's ist eine Periode von sechs Takten gebildet. »Tu sei — pardon« (Takt 1 — 3) spricht die Arme matt, abgebrochen aus; eben so das »l'affanno mio, le pene« (Takt 5, 6, 7). Wie kommt aber in diese erschöpften Klagelaute der plötzlich hervorbrechende heftige Akzent im vierten Takte, und gerade auf das sanfte Liebeswort »mio bene«? Ist das eine zärtliche Regung für den Geliebten? Dafür wird sie Niemand halten! Was drückt dann dieser heftige Akzent Anderes aus? Die Beantwortung dieser Frage ist von grösserer Wichtigkeit, als man glauben möchte, indem die richtige Auslegung jener kurzen Stelle nicht allein einen tief psychologischen Zug enthüllen wird, sondern auch auf die erste Periode des Duetts, und dadurch gar auf das ganze Verhältniss zwischen D. Anna und Ottavio, ein neues Licht werfen mag.

Die Erklärung und Begründung dieser Andeutungen verlangt aber eine ausführliche Erörterung. Ich lasse vorerst jenen Takt bei Seite, und nehme den Anfang des Duetts zur Betrachtung vor.

Donna Anna lag in Ohnmacht. D. Ottavio's Zureden »anima mia, — consolati — fa core!« bringen sie wieder zu sich. Nun bricht sie aus:



Die Ausleger (auch O. Jahn) meinen, D. Anna sei hier so verstörten Geistes, dass sie den Mörder vor sich zu sehen glaube und von ihm auch ihren Tod verlange. Diese Annahme scheint mir nicht natürlich. Der energische, heftige, entschiedene Ausdruck ihres Gefühls zeigt keine nachwirkende Schwäche und Befangenheit der Ohnmacht mehr, und in solchem Grade gar, dass ihr Auge getäuscht werden, sie Ottavio nicht erkennen, ihn für einen Anderen ansehen könnte.

Nun aber doch — »fuggi crudele«! Wie käme sie zu einer so harten, heftigen, Entrüstung, Abscheu ausdrückenden Aeusserung, wenn sie bei klaren Sinnen wäre, im ersten Augenblick, da sie den Geliebten wieder erkennt, der sich im vorhergehenden Recitativ so treu um sie bemühte, der sie unablässig mit den zärtlichsten Trostesworten zu beruhigen, von den schmerzlichen Gedanken an ihren ermordeten Vater abzubringen suchte? Ja — eben darum! Gerade dieses Benehmen Ottavio's, in dieser schrecklichen Stunde, erklärt den leidenschaftlichen Ausbruch D. Anna's. Wer hat nicht die Erfahrung gemacht, dass tröstlicher Zuspruch beim Verlust einer geliebten Person den Schmerz verstärkt, anstatt ihn zu lindern? Wird aber einem Unglücklichen von der Nothwendigkeit und Pflicht vorgeredet, sich zu trösten, zu fassen, gar in dem Augenblick, wo das Schreckliche ihn eben erst betroffen, wo die Verzweiflung in vollster Stärke seine Seele noch durchwühlt, so erscheint ein solches Verlangen fast wie Hohn, wie Entheiligung des gerechten Schmerzes, und kann gegen den kalten Zuredner eher Zorn erwecken, als Dankbarkeit. In diesem Fall aber befindet sich D. Anna im gegenwärtigen Moment. Eben noch lag der blutige Leichnam des Vaters vor ihren Augen; die ersten Worte nun, die sie, aus der Ohnmacht erwachend, von dem Verlobten zu vernehmen hat, sind: »anima mia! — consolati! — fa core!«. Ist es ein Wunder, wenn solche allgewöhnliche Phrasen das Gefühl der unglücklichen Tochter verletzen, sie erbittern, und selbst gegen den Geliebten ungerecht machen? In der ersten Zornesaufwallung ruft sie ihm zu: »Geh' mir aus den Augen, Grausamer, der nur kalten Trost für mich hat, jetzt, wo der Tod mir das Liebste auf Erden geraubt hat!« Das ist der Sinn und die Empfindung der obigen Worte. Aber das Liebste? So wäre ihr der Vater lieber als der Verlobte? In diesem Augenblicke ganz gewiss, denn sie spricht es ja deutlich genug aus: »Da Er, der mir das Leben gab, dahin ist, lass auch mich sterben«; denn das sagt der italienische Text, »lascia che mora anchio« und nicht »tödte auch mich!« Eine solche Stimmung aber ist stark empfindenden Seelen ganz natürlich. Der Lebende verliert gegen den Todten. Alles Gefühl, alle Liebe koncentrirt sich auf diesen. Der Schmerz um ihn absorbirt jede andere Empfindung, jede andere Neigung, die sonst im Herzen gelebt haben mag. Donna Anna sieht nichts, als den geliebten, schmählich gemordeten Vater, denkt nichts als den trostlosen Gedanken: ewig verloren!, fühlt nichts als das ungeheure Leid, das diese Vorstellung in dem Gemüth mit erschütternder Gewalt hervorgerufen hat. Es wird wenig Menschen geben, die sich nicht einmal in übler Laune ein unwirsches, abstossendes Betragen gegen das freundliche Entgegenkommen selbst geliebter Perso-

nen vorzuwerfen gehabt hätten. Heftiger Schmerz macht eben ungerecht, das ist eine alte Erfahrung.

Ist hiermit die heftige, gereizte Stimmung und der erbitterte Ausfall D. Anna's gegen Ottavio in der ersten Periode des Duett's, wie mir scheint, natürlicher erklärt, als durch die Annahme einer vollständigen Geistesstörung, welche mit offenen Augen den Verlobten für den unbekannten Mörder ansehen könnte, so wird sich daraus nun auch der obige problematische vierte Takt (Beisp. 159) als ein ganz natürlicher psychologischer Zug erkennen lassen.

Was erwiedert Ottavio auf D. Anna's harte Rede? Zeigt er sich gekränkt darüber, wie es einem so ungerecht, so undankbar, so abstossend behandelten Gemüthe wohl zu verzeihen wäre? — Unberührt von dem herben Abweis, den er ihrem ungeheuren Schmerze verzeiht, bleibt er gleich liebevoll, redet er ihr gleich zärtlich zu:

> Senti, cor mio, deh senti,
> guarda mi un solo istante,
> ti parla il caro amante,
> che vive sol per te.

Diess meint Ottavio nicht in dem Sinne, als halte er sie für geistesabwesend, er führt ihr nur auf die zarteste, schonendste Weise zu Gemüthe, dass sie so nicht zu dem Geliebten reden, dass sie ihm nur einen Blick schenken solle, um sich all der Liebe und Treue zu erinnern, die er ihr stets gewidmet habe und ewig widmen werde.

Diese nachsichtig liebevolle Sprache des edlen Mannes rührt D. Anna, und bringt sie zur Einsicht ihres Unrechts. Sie will sich fassen, ihren Schmerz bezwingen, ihre Heftigkeit gut machen: »tu sei« beginnt sie, nicht, als habe sie seine Person wirklich verkannt, sondern um zu sagen »wie konnt' ich dich so kränken? perdon«! ich weiss ja, du bist es, der edelste, treueste Freund! Und nun will sie recht zärtlich sein — »mio bene!« Aber ach, es ist ihr nicht um's Herz; sie fühlt in diesem Augenblicke nichts von Zärtlichkeit für Ottavio, und gerade bei diesem Ausdruck tritt der Gedanke an den unglücklichen Vater wieder in ihre Seele, aus dem beabsichtigten zärtlichen wird unwillkührlich ein heftiger Schmerzensakzent; es gibt ihr »einen plötzlichen Stich in's Herz!« und klagend entschuldigend fährt sie fort: »l'affanno, le pene! —«, worauf sich ihre Seele gleich wieder auf den Vater richtet.

Diese Auffassung beider Stellen scheint mir aber eine neue Bestätigung zu finden, wenn wir das Verhältniss D. Anna's und Ottavio's, der Erstern ganzes Verhalten gegen Letztern genauer in's Auge fassen.

Otto Jahn macht die Bemerkung: »Der Schmerz um den geliebten Vater bleibt ein dauernder, der daher ihre (D. Anna's) Stimmung auch später unausgesetzt beherrscht.« So ist es in der That

Wie sie in dem Duett die zärtlichen Versicherungen Ottavio's überhört, unbeachtet an sich vorübergleiten lässt, nur mit ihrem Schmerz und ihrer Rache beschäftigt ist, so das ganze Stück hindurch. Nicht mit dem Liebenden verhandelt sie, überall scheint sie Ottavio's Begleitung nur als Rächer zu dulden. Hoffmann's Annahme, dass D. Juan's Ueberfall gelungen sei, und eine glühende Liebe für den glücklichen Verbrecher in D. Anna entzündet habe, ist von Oulibicheff und O. Jahn mit Recht als unbegründet in Text und Musik zurückgewiesen worden.

Gibt es aber keine andere Erklärung? Ich meine, sie liegt einfach in der Annahme einer Verbindung aus Convenienz, wie sie ja, in höheren Ständen namentlich, nicht eben selten beschlossen und geschlossen wird. Der Commendatore mochte sie als eine in jeder Hinsicht würdige Versorgung seiner Tochter wünschen, und das war für diese, die ihren Vater auf's Zärtlichste liebte und fast schwärmerisch verehrte, genug, ihre Einwilligung um so bereitwilliger zu geben, als Ottavio ja in allen Beziehungen ein annehmbarer Mann war, und mit der wahrsten, treuesten Liebe um sie warb. Allein mehr als aufrichtige Achtung und eine ruhige Neigung vermochte sie ihm nicht entgegen zu bringen. Manche andere Jungfrau würde den edlen, schönen, angesehenen, reichen Jüngling mit ihrer vollen Liebe beglückt haben. Wer vermag die geheimnissvollen Regungen einer weiblichen Seele zu ergründen, von denen sie selbst sich oft keine Rechenschaft geben kann? D. Anna weiss den Vorzug, den ihr der gewiss Vielbegehrte vor Allen ertheilt, sicher zu schätzen, die Leidenschaft der Liebe jedoch vermochte er ihr nicht einzuflössen. Wäre ihr Herz von jener Gluth erfüllt, die den Augenblick der Vereinigung mit dem Heissgeliebten in süsser Ungeduld herbeisehnt, wie könnte sie die selige Stunde in ungewisse Ferne hinausschieben! Wie könnte sie dem unausgesetzten, leidenschaftlichen Drängen des Erwählten fort und fort widerstehen, wenn ihr Herz von gleichem Verlangen getrieben würde! Man betrachte ihr ganzes Thun und Reden von dieser Seite, und der natürliche Schlüssel ihres Verhältnisses zu dem Verlobten ist gefunden.

Wir wurden auf diese langen Erörterungen durch die Frage nach der Bedeutung eines Taktes (des vierten in Beisp. 159) geführt. Ich kehre nun versprochenermaassen zur Analyse der anderen Momente dieser Gruppe zurück.

Betrachten wir die folgende Periode, Takt 7 — 14. Wenn aus den zwei ersten Versen Donna Anna's nur eine Periode von sechs Takten entstand, ist der letzte Vers allein zu einer achttaktigen ausgedehnt. Doch sind dazu noch die zwei Anfangsworte aus Ottavio's nächster Rede herübergezogen.

D. A. Ah — il padre mio dov'è?
D. Ott. Il padre — — — —

Warum hat das Mozart gethan?

Nach den beiden ersten Versen Anna's, die ihre Heftigkeit gegen Ottavio entschuldigen sollen, kehren ihre Gedanken gleich zu dem Vater zurück; sie wendet die Blicke suchend hin und her (Anfang der Periode), und als sie ihn nicht sieht, thut sie die klagende Frage! In seiner Verlegenheit weiss Ottavio nicht gleich, was er darauf erwiedern soll, und suchend danach äussert er blos: »Il padre!« — Diese Regung gehört durch ihre Aehnlichkeit mit der letzten D. Anna's auch noch in dieselbe Periode. Eine ganz andere beginnt mit den Worten: —

Lascia, o cara,
la rimembranza amara!

Er fasst sich zu einer beseitigenden Erwiederung; sie soll die traurige Erinnerung verbannen, — aber schmerzlich bewegt klingt die Melodie mit ihren dissonirenden Akkorden. Nun aber sucht sein liebendes Herz die trostreichste Vorstellung nach seiner Meinung in ihr zu wecken:

hai sposo e padre in me.

Das ist wieder eine ganz andere Empfindungsnüance innigster Liebe, welche die Orchestermelodie (Oboe und Fagott) beginnt und Ottavio fortsetzt.

Für diese Tröstung aber hat D. Anna kein Ohr! Um ihren Vater, nur um ihren Vater ist es ihr zu thun, alles Andere ist für sie nicht in der Welt, und so kehrt die vorige Frage zurück, mit ihr dieselbe Empfindung und mit derselben Empfindung naturgemäss dieselbe Musik.

Zwei kleine Veränderungen zeigen sich jedoch in dieser wiederholten Periode.

In Betreff der ersten Veränderung bemerkt Jahn sehr treffend: »Welche einfache aber ergreifende Steigerung ist es, dass ihre Worte das erste Mal ganz einfach und auf dem Durakkord, das zweite Mal aber erst in einzelnen, abgebrochenen Worten und dann auf dem Mollakkord wiederholt werden«.

Von einer andern Ausdrucksnüance sagt dieser Autor **nichts**, obwohl sie einen eben so tiefen und feinen Zug enthält. Bei der Wiederholung dieser Periode nämlich bleibt das »il padre« Ottavio's weg (Takt 29 — 30).

Was ist der Grund? — Ein sehr natürlicher.

In der ersten Periode setzte ihn die Frage in ängstliche Verlegenheit, und er wiederholte D. Anna's fragendes »il padre mio, dov'è« mit »il padre«, weil er noch nicht recht wusste, was er ihr eigentlich erwiedern sollte, er wollte Zeit zum Ueberlegen gewin-

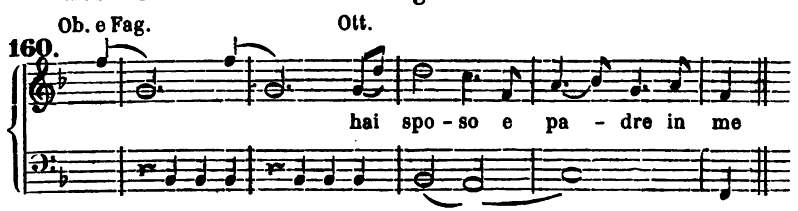
nen. Man kann diese Erscheinung im wirklichen Leben sehr oft bemerken. Wird Einer durch eine unerwartete Frage überrascht, so wiederholt er die ganze Frage, oder doch einen Theil davon, setzt auch wohl, um die Zeit zum Nachdenken zu verlängern, noch vorher hinzu: »Sie wollen wissen etc.?« Andere thun, als hätten sie die Frage nicht verstanden, und werfen in ihrer Verlegenheit dem Fragenden ein »Wie?« entgegen, wodurch jener die Frage wiederholen muss, und die Zeit zum Bedenken gewonnen wird.

So erging es Ottavio bei der erstmaligen Frage D. Anna's, und darum das »il padre?«, worauf er dann die möglichst beste Erwiederung fand und aussprach.

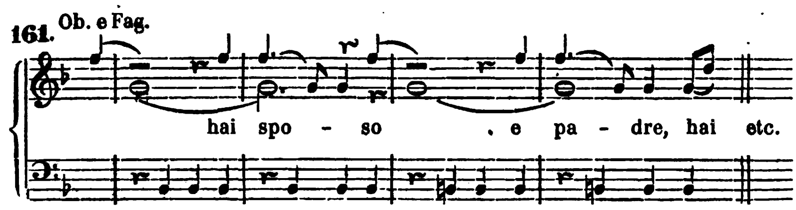
Als aber D. Anna in ihrer wiederholten Periode die Frage erneuert, kann Ottavio nicht mehr verlegen sein, denn er hat die Antwort schon einmal gegeben, und wie sie dieselbe Frage wiederholt, wiederholt er nun seine Antwort, wozu das »il padre?« nicht gehört, sondern die erst mit »lascia« etc. anhebt.

Auch in D. Ottavio's wiederholter Periode erscheint eine kleine aber bedeutende Veränderung, mit dem Verse »hai sposo e padre in me«.

Das erste Mal ist die Stelle so gefasst:
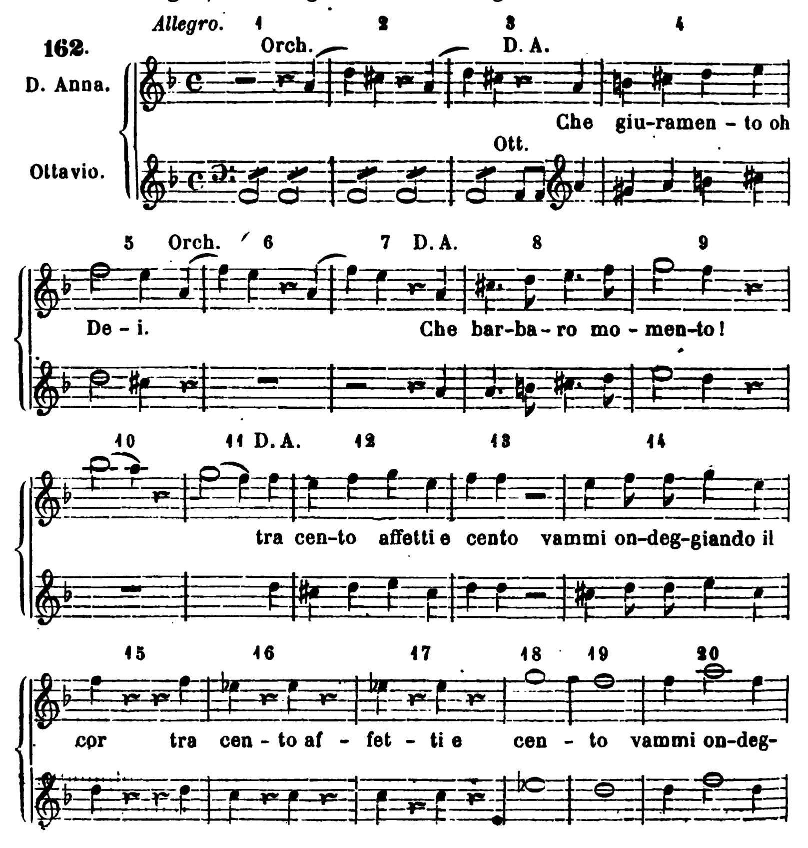


Das zweite Mal ist vorstehende Stelle so geändert:

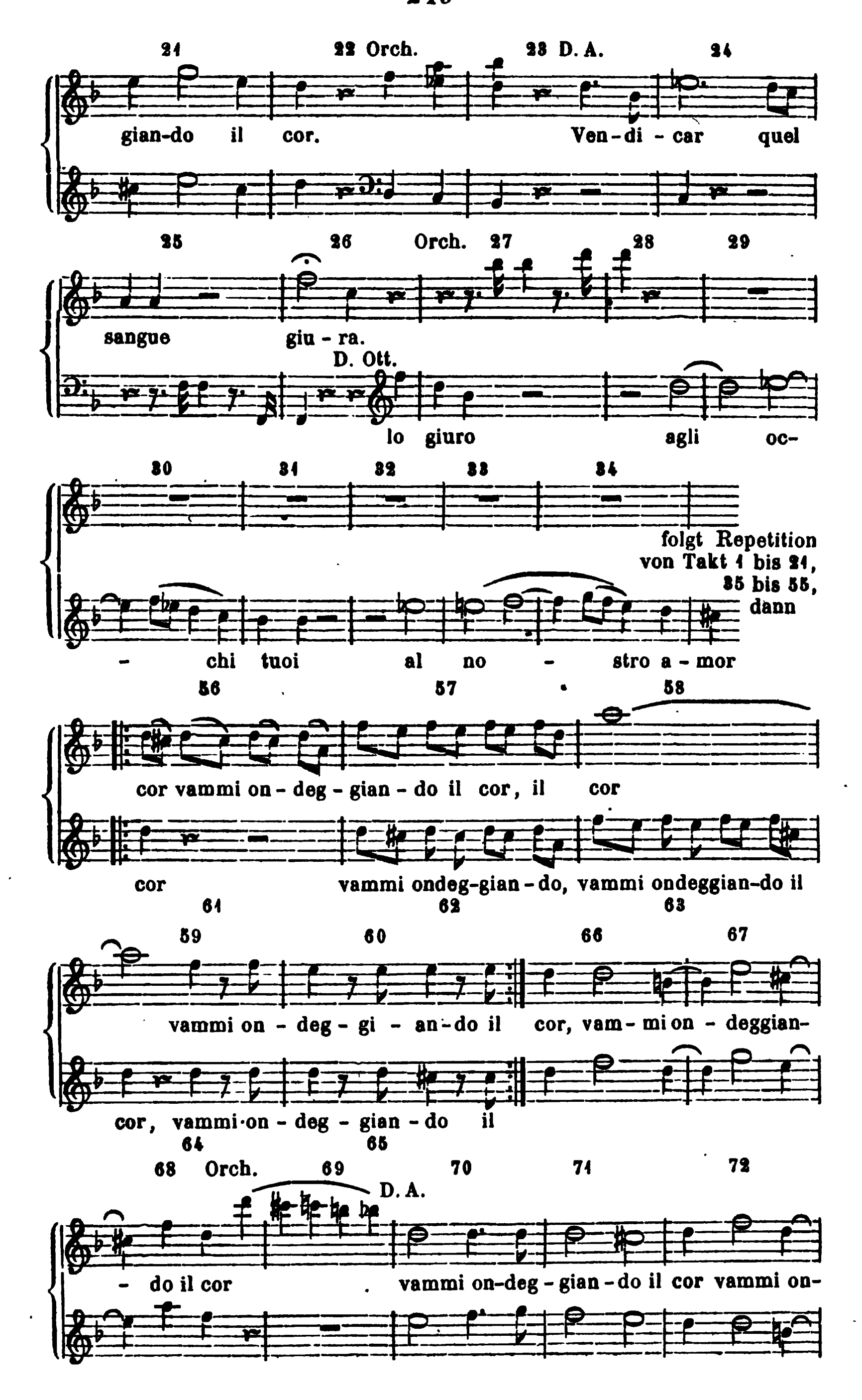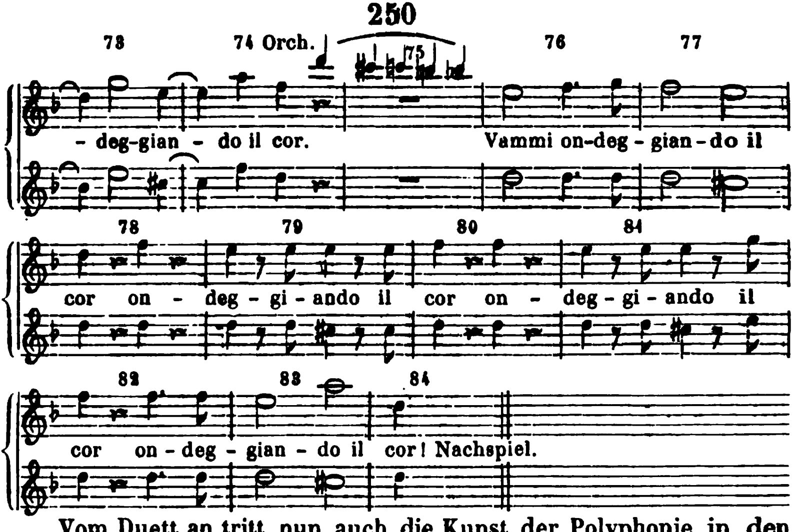


Das erste Mal sprach er den Vers in einem melodischen Abschnitt die Worte unmittelbar auf einander folgend aus. Hier, bei der Wiederholung, trennt er sie. Noch inniger, schwärmerischer, weich und liebevoll tröstend betont er jedes Wort, besonders das »sposo« und das »padre«, indem die Oboemelodie beidemal um einen Takt verlängert ist und die Singmelodie nachahmend dazwischen tönt. Es ist, als wolle er seine Seele, all die schwere tiefe Empfindung, die darin athmet, sichtbar vor der Geliebten Augen darlegen.

Welch eine unerschöpfliche Wundersprache vermag die Musik zu reden, wenn sie ihre Mittel zusammennimmt, wenn sie mit allen ihren Zungen spricht, wie sie die Orchesterorgane dem menschlichen Gesange zur Dolmetscherin zugesellt. Wie wären die trockenen Worte im Stande, uns die unendlich verschlungenen Fäden der mannichfaltigsten Regungsnüancen mit ihren unaufhörlich wechselnden helleren und dunkleren, längeren und kürzeren Modifikationen und feinsten Nüancen, bis zu ihrem kürzesten Sekundenleben nicht selten, so treu, wahr, erkenn- und erfühlbar zu malen, als es die Töne mit ihren unerschöpflichen Mitteln der Melodie, des Rhythmus, der Harmonie, Modulation, Klangverschiedenheit u. s. w. vermögen, wenn ein Genie wie Mozart sie in die Hand nimmt.

Nur noch eine Bemerkung über die siebente Gruppe. Donna Anna und Don Ottavio treffen hier in derselben Empfindung zusammen, und drücken sie zugleich aus. In solchem Fall haben Beide am natürlichsten dieselbe Melodie, welche sie meist in Terzen und Sexten vortragen, wie folgende Skizze zeigt.




21 22 Orch. 23 D. A. 24
gian-do il cor. Ven-di - car quel
25 26 Orch. 27 28 29
sangue giu - ra.
D. Ott.
lo giuro agli oc-
30 31 32 33 34
folgt Repetition
von Takt 1 bis 21,
35 bis 55,
dann
- chi tuoi al no - stro a - mor
56 57 58
cor vammi on - deg - gian - do il cor, il cor
cor vammi ondeg-gian - do, vammi ondeggian-do il
61 62 63
59 60 66 67
vammi on - deg - gi - an-do il cor, vam- mi on - deggian-
cor, vammi·on - deg - gian - do il
64 65
68 Orch. 69 D. A. 70 71 72
- do il cor . vammi on-deg - gian - do il cor vammi on-



Vom Duett an tritt nun auch die Kunst der Polyphonie in den beiden Singstimmen oft sehr reizend und wirkungsvoll für gleichzeitige Charakterisirung zweier verschiedener Charaktere und Stimmungen hervor. Ein sehr schönes Beispiel dazu zeigt sich in dem Duett zwischen Agathe und Aennchen im Freischütz.

163.

Flauto.
Clarinetti in A.
Corni in A.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Agathe.
Aennchen.
Vcello.
C.-Basso.

1 2 3 4

pp 2do.

Agathe: Wer — be -

Aennchen: bö - se, bö - se Gä - ste.

c.-B.

pizz.

5 6 Solo. 7 8 9 10 11

scherzando.

zwingt des Bu - sens Seh - nen, wer der Lie - be süs - sen

Grillen sind mir bö-se Gäste, im-mer mit leichtem Sinn tanzen durch's Le-ben hin das nur ist Hoch-ge-

arco.

Schmerz, stets um dich Ge - lieb - ter za - gen muss diess
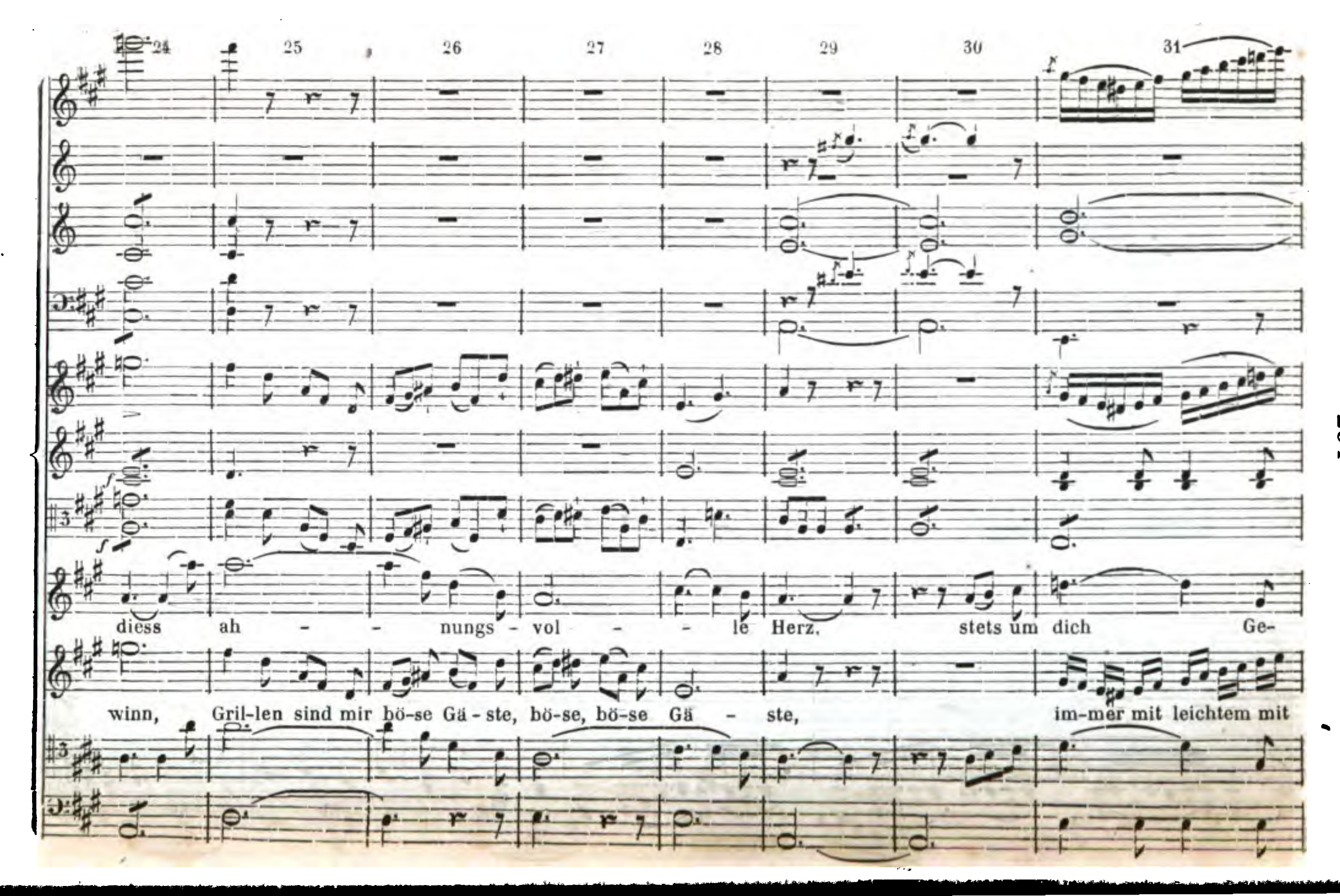
winn, Sor-gen und Gram muss man ver-ban - nen, Sor-gen und Gram muss man ver-ja - gen, das nur ist Hochge-

18 19 20 21 22 23

p

ah - nungs - vol - - le Herz ——, muss

winn, Gril-len sind mir bö - se Gä - ste, im - mer mit leichtem Sinn tan-zen durch's Leben hin das nur ist Hoch-ge-


24
25
26
27
28
29
30
31
diess ah - - nungs - vol - - le Herz, stets um dich Ge-
winn, Gril-len sind mir bö-se Gä - ste, bö-se, bö-se Gä - ste, im-mer mit leichtem mit

32 33 34 35 36 37

1 ma.

lieb - ter za - gen muss diess ah - - nungs - vol - le Herz

leich - tem Sinn tanzen durch's Le - ben hin, tanzen durch's Le-ben durch's Le - ben hin; Gril-len sind

38 39 40 41 42 43 44 45

mir bö-se Gä - - - ste, Gril-len sind mir bö-se, bö - - se Gä - ste.

um dich — muss es za - gen, diess ah - nungs-vol - le Herz.

Aennchen, das leichtblütige, neckische Ding, ist in der heitersten Laune, Agathe, die liebende, sorgenvolle Braut, in schwermüthiger Stimmung. Wie diess in dem ganzen Duett scharf kontrastirend in dem abwechselnden Gesang der beiden Mädchen ausgedrückt ist, hat Weber die polyphone Kunst eben so reizend als geschickt benutzt, um zwei ganz verschiedene Charakter- und Melodieweisen gleichzeitig mit einander ertönen zu lassen.

Aennchen singt:	Agathe:
Grillen sind mir böse Gäste, Immer mit leichtem Sinn Tanzen durchs Leben hin, Das nur ist Hochgewinn. Sorgen und Gram Muss man verjagen.	Wer bezwingt des Busens Sehnen, Wer der Liebe süssen Schmerz? Stets um dich, Geliebter, zagen Muss diess ahnungsvolle Herz.

Aennchen trägt ihre heiter neckische Melodie erst allein vor; ebenso Agathe ihren schwermüthigen Gesang, dann treten beide zusammen, wie von Takt 3 bis mit 45 in obigem Beispiel zu sehen ist.

Diese Art, zwei Stimmen zusammen zu bringen, hat einen besondern Reiz durch die Entdeckung, dass zwei früher gehörte, scheinbar unvereinbare Gegensätze, später auf unerwartete und darum überraschende Weise als sich mit einander vertragend sich erweisen.

Ausserdem ist diese Behandlungsweise auch von dem weniger geübten Hörer leichter zu fassen als ein polyphoner Satz, in welchem die Stimmen gleich zusammen auftreten.

Das vorstehende Beispiel liefert zugleich ein schönes Muster für zweckmässigste Instrumentation solcher Stellen. Die Begleitung ist ganz einfach, nur harmonisch den Gesang unterstützend; die ausgehaltenen Töne der Blasinstrumente befördern den Wohlklang. Agathens Gesang wird durch das Cello, Aennchens Gesang durch die erste Violine unisono und die Flöte in der Oktave mit vorgetragen, um beide Melodien recht hervorzuheben und dem Gehör eindringlicher zu machen. Mehr selbstständiges Orchesterspiel würde die Klarheit des Bildes trüben.

Und hier, im Duett schon, tritt die Wundergabe der Tonkunst glänzend hervor: Gefühle mehrerer Personen gleichzeitig schildern zu können. Wenn Agathe ihr »Wer bezwingt des Busens Sehnen« u. s. w. und Aennchen ihr: »Grillen sind mir böse Gäste« u. s. w. in demselben Momente sprächen, würde man weder die eine noch die andere Rede verstehen; zusammen gesungen, fassen wir beide. Was im ersten Fall unnatürlich und lächerlich erscheinen würde, wem kommt es so vor in der musikalischen Form?

Das Zusammensingen mehrerer Personen ist demnach, wenn es vernünftig behandelt wird, ein reizendes Geschenk, das uns die Musik macht, und zugleich eine Form, die psychologisch tiefer als irgend eine andere die Natur der Seele zu enthüllen vermag.

Im Duett können, wie wir gesehen haben, beide Singstimmen auf zweierlei Weisen verwendet werden. Erstens: als blosser Wechselgesang; wenn eine Stimme nur nach der andern singt; oder zweitens: im Zusammenklang, wo beide sich zugleich äussern.

Hinsichtlich des Ausdrucks enthält die letztere Art entweder die Aussprache gleicher oder verschiedener Gefühle.

Zwei Stimmen im blossen Wechselgesang durchzuführen, würde nur eine an zwei Sänger vertheilte Arie geben, und folglich den Reiz des Ensemblesatzes vermissen lassen. Die grossen Tonmeister haben daher von dieser Art niemals Gebrauch gemacht.

Zu allen anderen Behandlungsweisen des Duetts findet man die schönsten Beispiele in den Partituren der Opernkomponisten, die der Kunstjünger selbst aufsuchen und nach den hier gegebenen Hauptgesichtspunkten studiren mag. Wenn er dabei immer den psychologischen Standpunkt festhält, nach der Natur der Situation, der Charaktere und Gefühle der Personen fragt, wird er leicht unterscheiden können, wo der Komponist seinen Text richtig behandelt oder wo er Fehlgriffe gethan hat.

Auch die Regel möchte nicht unberechtigt sein, beide Stimmen, wenn sonst nicht, doch am Schluss des Duetts zusammenkommen zu lassen, weil dieser sonst matt sein würde, und der früher aufhörende Sänger — man zucke nicht die Achseln — beeinträchtigt werden und möglicherweise um den Applaus kommen könnte.

Ein bedeutender Unterschied in der Schilderung und Auffassung des Gefühls zeigt sich zuerst beim Duett mit der Arie verglichen. In dieser ist der Gemüthszustand nur einer Person zu schildern, und wenn auch hier die Regungen verschiedene Modifikationen haben, in verschiedenen Farben schillern, so geschieht es doch immer nur von dem einen Charakter aus, es ist immer nur der Fluss eines Gemüths, und daher bei aller Mannichfaltigkeit im Einzelnen doch immer eine Einheit im Ganzen herzustellen.

Im Duett dagegen sind die Zustände zweier Personen zu schildern, und abgesehen, wo beide verschiedene Empfindungen zugleich aussprechen, muss in ihren Wechselreden die Musik von der Aeusserung der einen zu anderen springen, diese wieder verlassen und jene wieder ausdrücken, und so, jede für sich, eigentlich in lauter

kleinern Bruchstücken malen. In diesem Falle könnte man fragen: wo soll die Einheit herkommen, welche jedes Kunstwerk offenbaren muss, wenn es als ein Ganzes erfasst werden soll?

Da wir gleichwohl ihren Mangel in keinem guten Duett bemerken, so müssen sich auch hier die Bedingungen erfüllen lassen, welche die Arie zu einem einheitlichen Ganzen verhelfen. Und die sind nicht schwer zu entdecken.

1) Es gibt viele Situationen, in welchen die Stimmung beider Personen die gleiche ist. In dem Duett zwischen Pedrillo und Osmin, wo es Ersterer darauf abgesehen, Letzterem einen Rausch beizubringen, hat der alte Türke, der gern ein Gläschen zu sich nimmt, wenn es unbemerkt geschehen kann, sein feindseliges und brummiges Wesen einmal abgelegt, und sich herbeigelassen mit Pedrillo zu trinken. Beide stimmen ein heiteres Bacchuslied an, und sind in derselben jovialen Stimmung. Da kann die Einheit wie im Wechsel- so im Zusammengesang durch dieselbe melodische Weise mit demselben Gesang leicht erreicht werden. Fallen auch einzelne Regungen aus dem Tone des Ganzen heraus, wie in diesem Duett bei Osmin, wenn er den ersten Schluck gethan, bei den Worten:

Nun wär's geschehen, nun wär's hinunter,
Das heiss' ich gewagt.
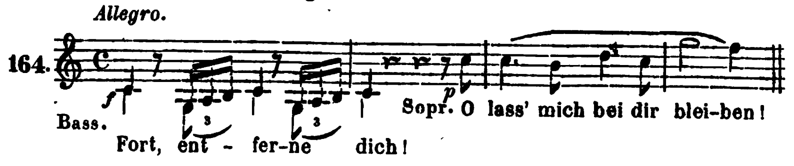
wo Osmin's Gesang das Bedenkliche seines Unternehmens empfindet, und den zweiten Vers im Adagio-Tempo vorträgt — so kann eine einzelne abweichende Nüance die Totalempfindung nicht verwischen, denn das Totale wird durch das Vorherrschende in einem Stück hervorgebracht und erhalten.

Solcher Art sind ferner auch das Duett zwischen Figaro und Susanne (Nr. 1), zwischen Susanne und Marcelline (Nr. 5), zwischen der Gräfin und Susanne (Nr. 20) und viele noch in den Mozart'schen und anderer Meister Opern.[1]
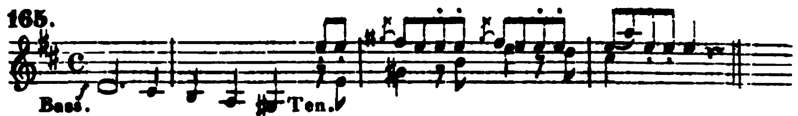
2) Wenn aber auch zwei Personen in derselben Situation verschiedene Charaktere und verschiedene Gefühle haben, also ihr Dialog in gegensätzlichen Wechseläusserungen besteht, so kann bei allem musikalischen Anschmiegen und treuen Folgen von einem zum andern Gefühlsausdruck die Einheit doch vollkommen bestehen.

Die musikalischen Mittel dazu sind dieselben wie in der Instrumentalmusik.

a) Schon in den Perioden der Instrumentalwerke kommen häufig kurze, oft sehr scharfe Gegensätze vor.
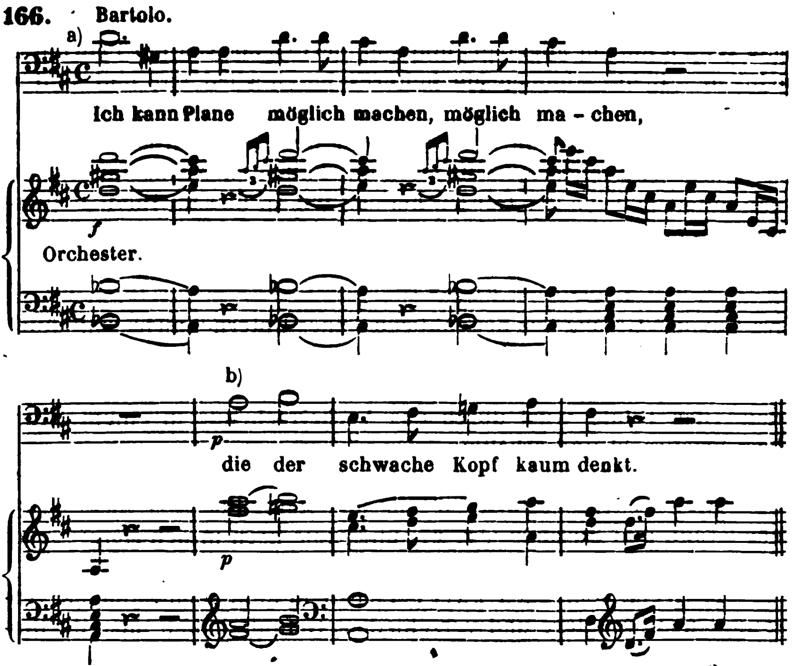


Oder, in der Don Juan-Ouvertüre:
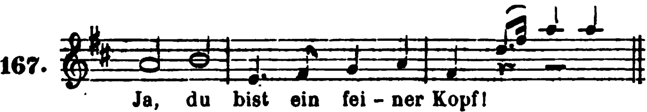


Sind hier nicht zwei Charaktere mit zwei ganz verschiedenen, gegensätzlichen Empfindungen anzunehmen? Könnten nicht beide Stellen im Duett so erscheinen, wie die darunter gesetzten Worte andeuten?

Eben solche Gegensätze kommen in den Arien häufig vor.



Man denke sich diese Stelle in einem Duett, und den zweiten Satz bei b), anstatt von Bartolo, von einem Gegner ironisch erwiedert, etwa:



Wie hier in der Periode scharfe Gegensätze erscheinen, so können auch ganze Perioden und Gruppen gegen einander kontrastiren, und eine Einheit im Ganzen doch dabei bestehen, wie wir das von allen Instrumentalkompositionen wissen.

3) Würde indessen ein ganzes Duett in lauter solchen und immer neuen Gegensätzen fort- und durchgeführt, so entstände allerdings eine Mannichfaltigkeit, die Einheit bliebe ganz und gar aus, und das Ganze gliche einem aus lauter verschiedenfarbigen Lappen zusammengesetzten Flickwerk, welchen Vergleich man ja auch schon bei manchem Tonstück, das zu viele verschiedene Gedanken enthält, vorgebracht hat.

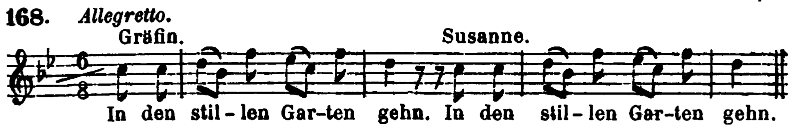
Da helfen nun, eben wie in der Instrumentalmusik so auch in der dramatischen, die Wiederholungen, und ausser den gleichen besonders auch umgewandelte Wiederholungen, wie sie die thematische Arbeit zeigt.

Wir wissen schon in Bezug auf die Arie, dass die Wiederholungen im Gesange auf dreierlei Weisen angebracht werden können, nämlich:

1) Wiederholung derselben Worte mit derselben Musik; oder
2) Wiederholung derselben Worte mit anderer Musik; oder
3) Wiederholung derselben Musik zu anderen Worten,

und es ist hoffentlich überzeugend dargethan worden, wie diese Arten alle sowohl technisch als psychologisch nothwendig sind.

Dieselben Mittel dienen, wie für die Einheit in den Instrumentalstücken und in der Arie, auch für die Einheit im Duett, z. B. die Wiederholung derselben Worte mit derselben Musik in dem reizenden Billetdoux-Duett der Gräfin und Susanne.



Diese Art von Wiederholung kommt in den Duetten am seltensten ganz treu vor, weil zwei Personen wohl oft dieselbe Empfindung haben, sie aber doch meist mehr oder weniger durch ihren Charakter modifizirt aussprechen.

Mit theilweiser Veränderung der Worte.

169. *Allegro.*
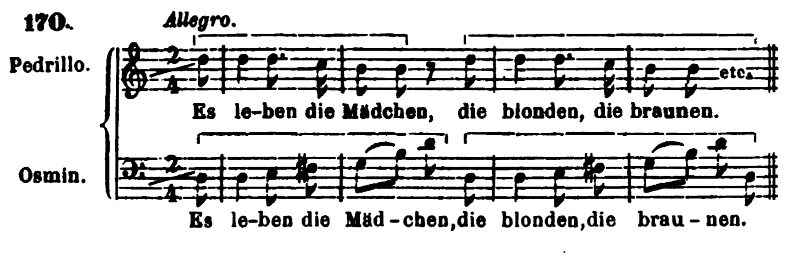
Susanne.
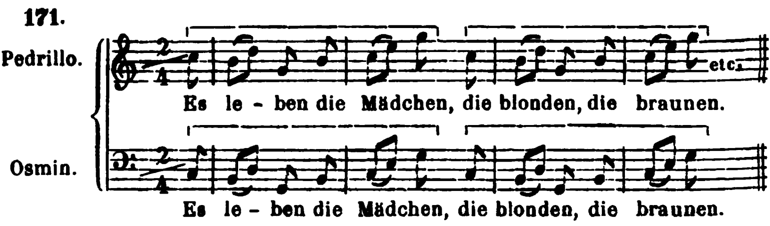
Deut-lich sa - get mir der Spie-gel, dass der Hut mir herr-lich steht, dass der Hut mir herr-lich steht.

Figaro.
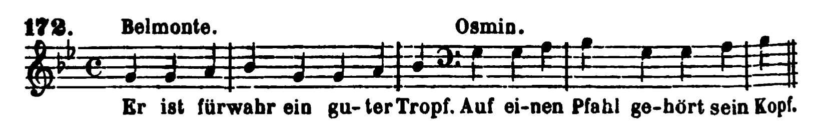
Ja, ich se - he, be - stes Mädchen, wie der Hut dir herr-lich steht, wie der Hut dir herr-lich steht.

Oefter erscheinen, wie in der Arie so auch im Duett, dieselben Worte mit anderer Musik. Ich gebe nur ein Beispiel und gleich mit beiden Stimmen.
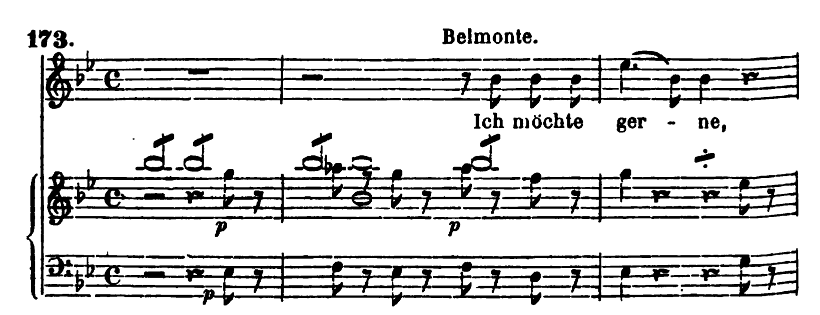




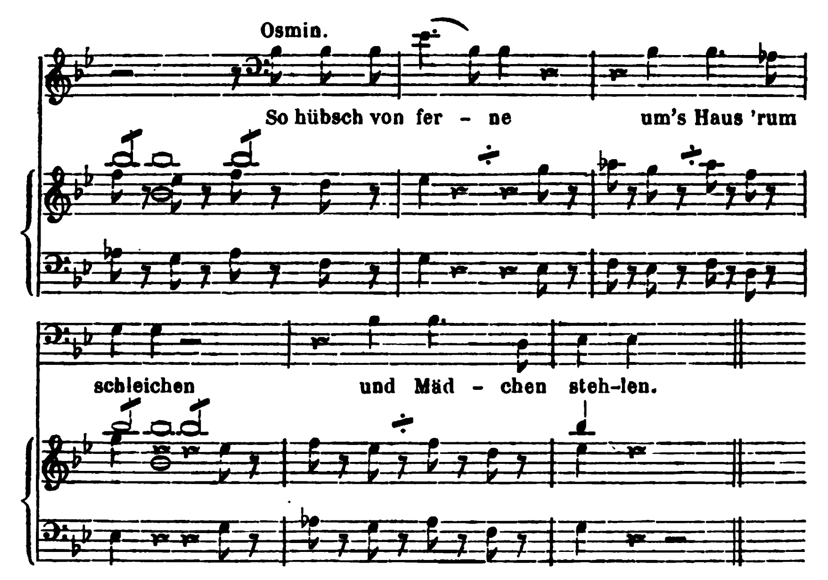
Das bei weitem fruchtbarste und am meisten verwendete Mittel besteht aber in der Wiederholung derselben Musik zu anderen Worten.



Hier tritt nun die thematische Arbeit, Wiederholung von Motiven innerhalb der Periode sowohl als die Wiederholung ganzer Perioden mit mehr oder weniger Umwandlungen, auf's vortheilhafteste zu Gewinnung der Einheit hervor.

Mit Motiven innerhalb der Periode.

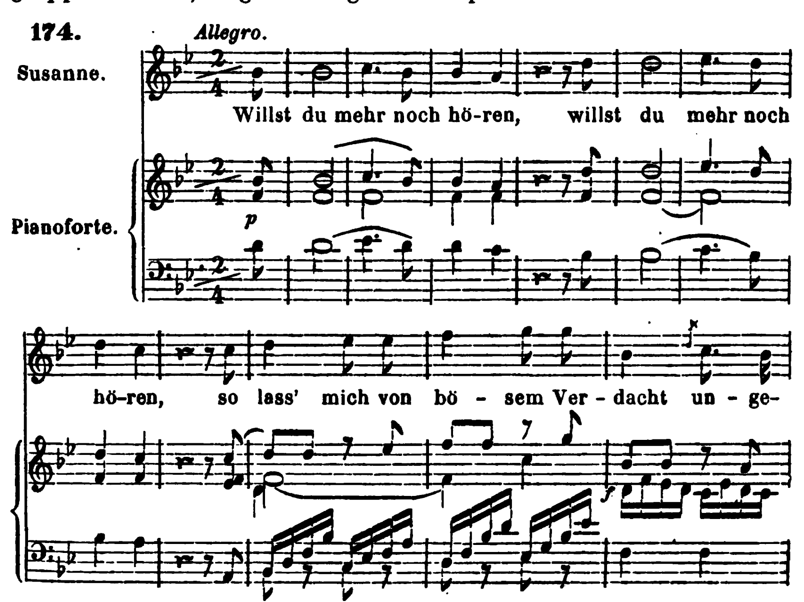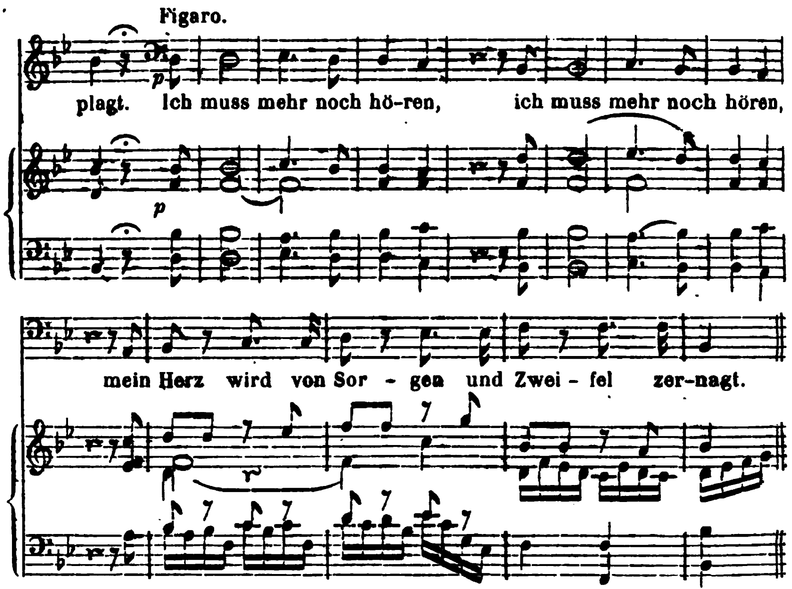




Die strengste Einheit dieser Periode liegt in den wiederholten Abschnitten des Orchesters. Sodann ist zugleich dieselbe Melodie zu anderen Worten in der ersten Hälfte der Periode bei Belmonte und Osmin zu sehen.

Die Wiederholung einer ganzen Periode, wodurch eine Periodengruppe entsteht, zeigt das folgende Beispiel:

174.

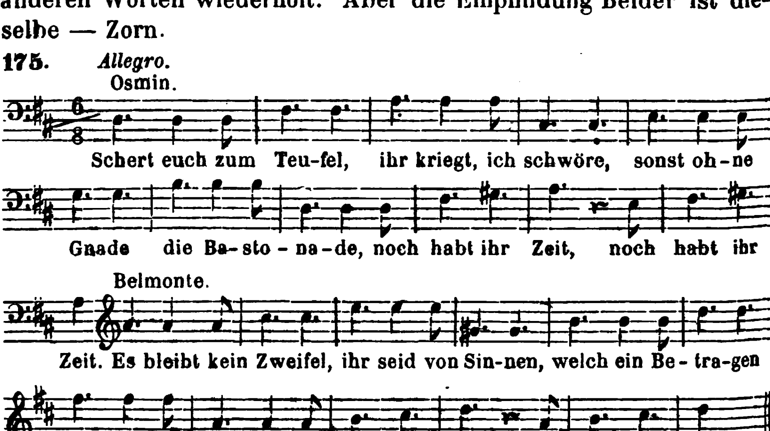




Diese Gruppe ist nach der schon im ersten Bande meiner Kompositionslehre angegebenen Maxime gebildet, nach welcher man demselben musikalischen Gedanken vermittelst anderer Instrumentirung u. s. w. die verschiedenartigsten Ausdruckscharaktere verleihen kann. Die Umwandlung ist in der Periode Figaro's nicht sehr bedeutend, und doch ist seine Empfindung, so ganz anders als die Susannens, vollkommen wahr ausgedrückt.
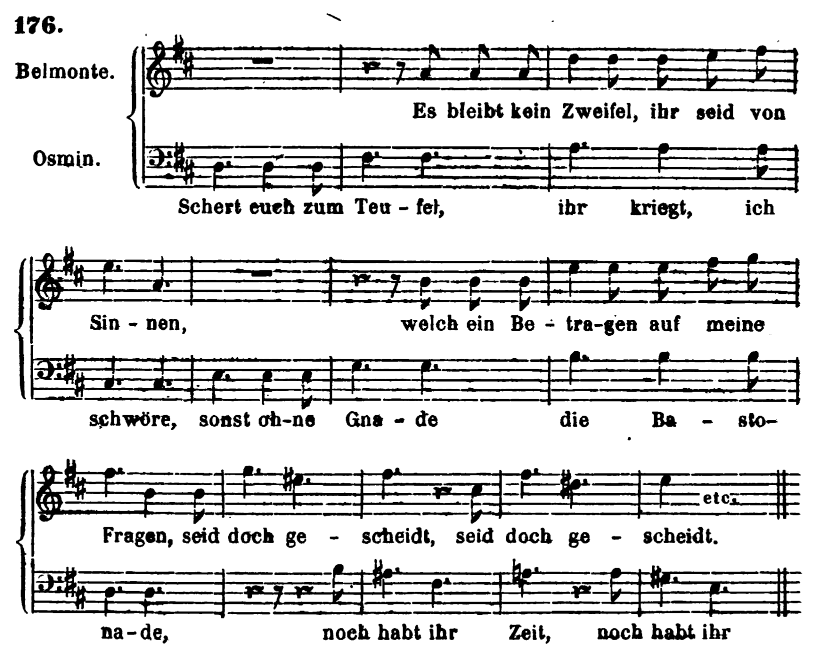
Strenger, blos in andere Tonart versetzt, wird in dem Duett aus der Entführung die erste Periode Osmin's von Belmonte zu ganz anderen Worten wiederholt. Aber die Empfindung Beider ist dieselbe — Zorn.

175. *Allegro.*



Wie nun in der Instrumentalmusik bei Wiederholungen mehrere thematische Mittel vereinigt werden können, so auch im Duett. In folgendem Beispiel

176.



wiederholt Osmin seine erste Periode, zugleich tritt aber Belmonte mit einem Gegensatze, einer anderen Melodie zu seinen früheren Worten auf. Auch wird der Schluss anders gewendet, wie das bei thematischen Umwandlungen oft geschieht.

Wir haben bei Betrachtung der Arie gesehen, dass die meisten eine Art Repetition im Sinne der Instrumentalwerke haben, dass ganze Gruppen wiederholt werden. Ebenso geschieht's oft im Duett, wodurch auch diesem, nicht blos bei gleichen, sondern auch bei ganz entgegengesetzten Gefühlen und Leidenschaften ein Totale herzustellen, die mannichfaltigsten Mittel geboten werden.

In Bezug auf den Zusammengesang haben wir aus dem Duett zwischen Agathe und Aennchen ein schönes Beispiel verschiedener Charakteristik vermittelst der Polyphonie gesehen.

Wie weit aber diese Kunst auch in der Oper und wie interessant sie geführt und ausgedehnt werden kann, wenn sie ein in der höhern kontrapunktischen Kunst geübter Meister ausübt, will ich nun an einem Beispiel von Cherubini noch vorlegen.

In Lodoiska singt Varbel, der Diener, eine Arie über folgende heitere Worte.
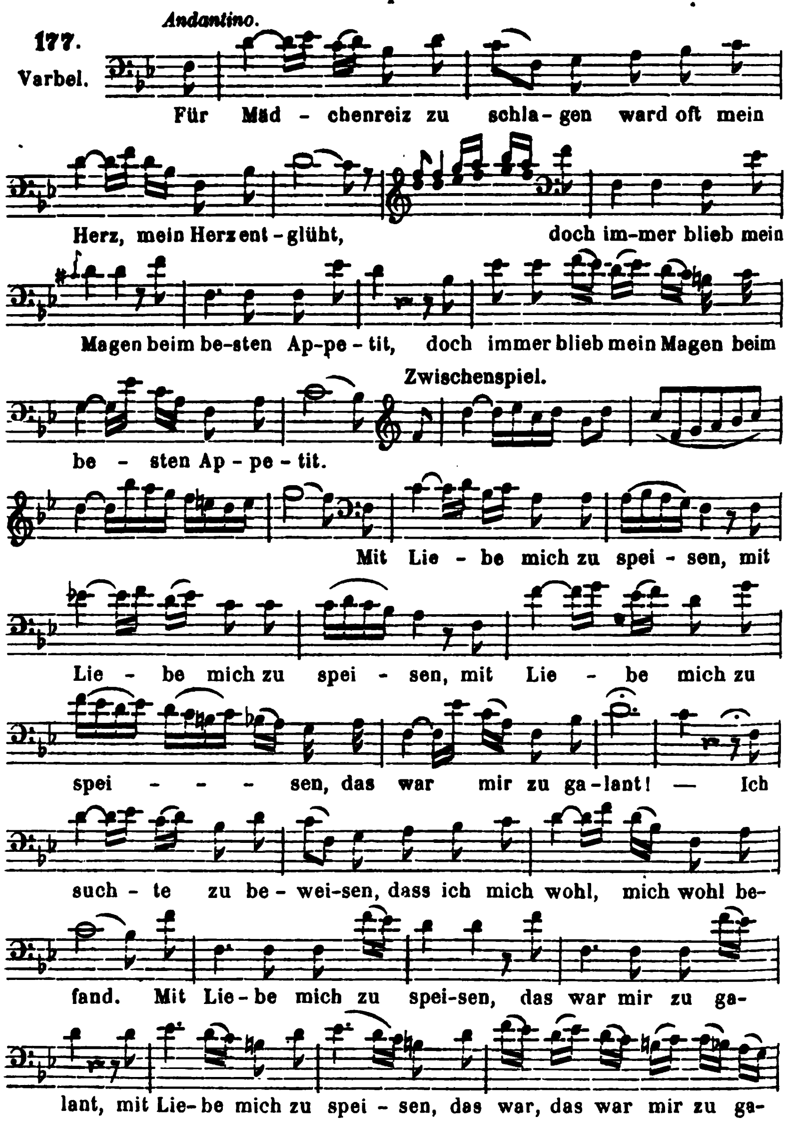
Varbel.
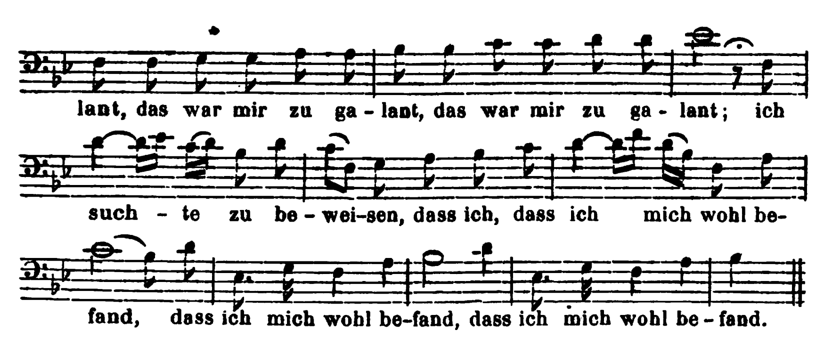
Für Mädchenreiz zu schlagen
Wird oft mein Herz entglüht,
Doch immer blieb mein Magen
Beim besten Appetit.

Mit Liebe mich zu speisen,
Das war mir zu galant!
Ich suchte zu beweisen,
Dass ich mich wohl befand.

Ueber diesen Text hat Cherubini eine Arie im Polonaisencharakter geschrieben, deren Melodie ich hersetze.

Polonaise. Nach einem Vorspiel.
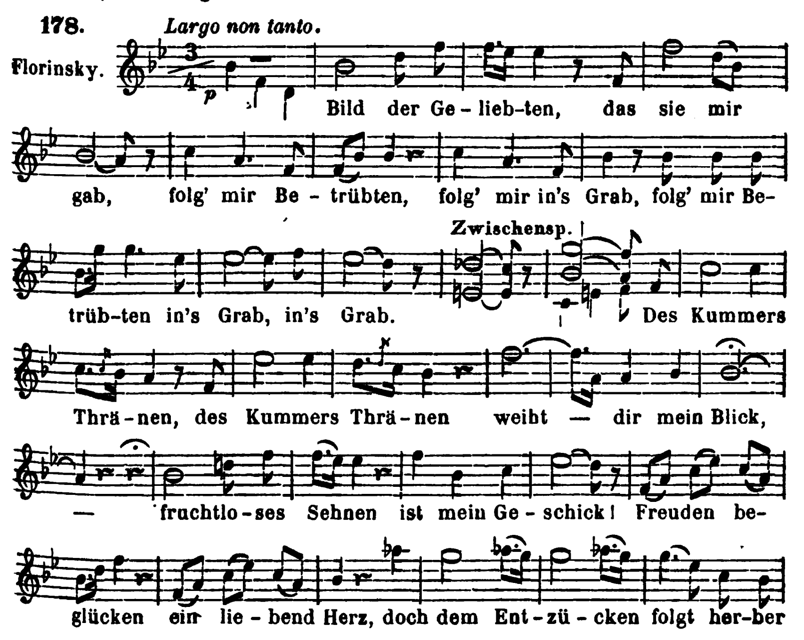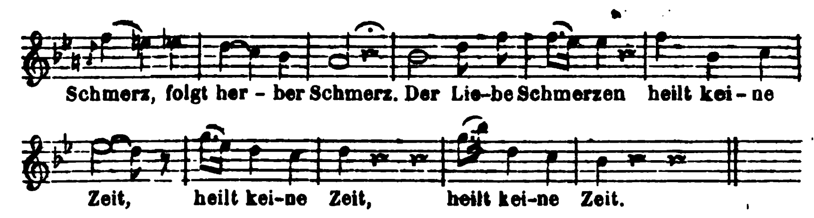




Ganz anders als der obwohl treue doch leichtfertige Diener denkt und empfindet sein edler Herr, Florinsky, der auf trauriger Suche nach der Geliebten, die ihm geraubt worden, begriffen ist. Er spricht seine Gefühle in folgenden Versen aus.

Florinsky.

Bild der Geliebten,
Das sie mir gab,
Folg' mir Betrübten,
Folg' mir in's Grab.
Des Kummers Thränen
Weiht dir mein Blick,
Fruchtloses Sehnen
Ist mein Geschick.
Freuden beglücken
Ein liebend Herz,
Doch dem Entzücken
Folgt herber Schmerz.
Der Liebe Schmerzen
Heilt keine Zeit.

Ueber diesen Text hat Cherubini eine Arie in langsamem Tempo gemacht, wie folgt.





Nachdem jeder seinen Charakter und sein Gefühl für sich ausgesprochen, wiederholt jeder seine Arie, nur mit sich beschäftigt, und zwar gleichzeitig, wodurch nun ein Duett entsteht.

Andantino.
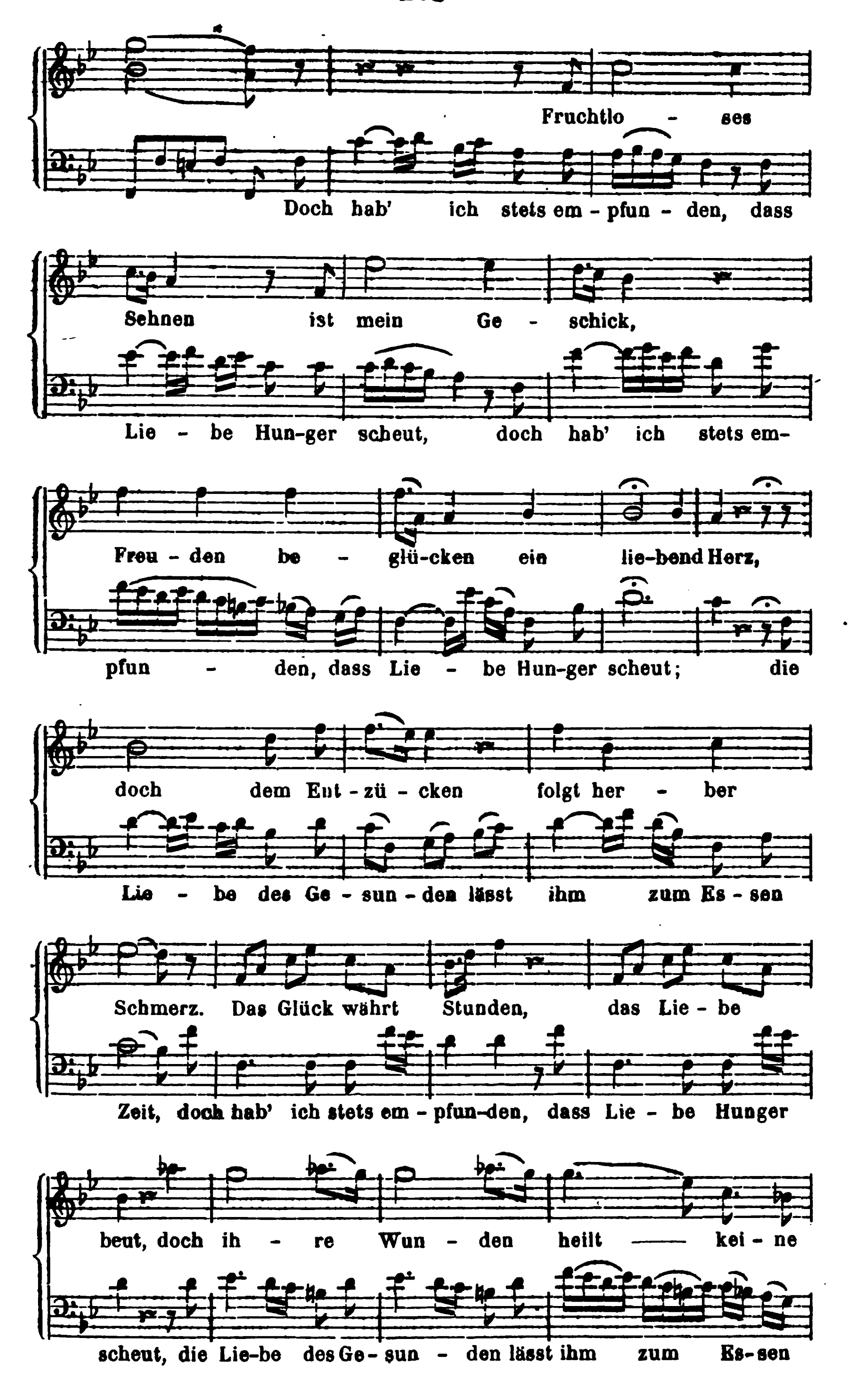
179.
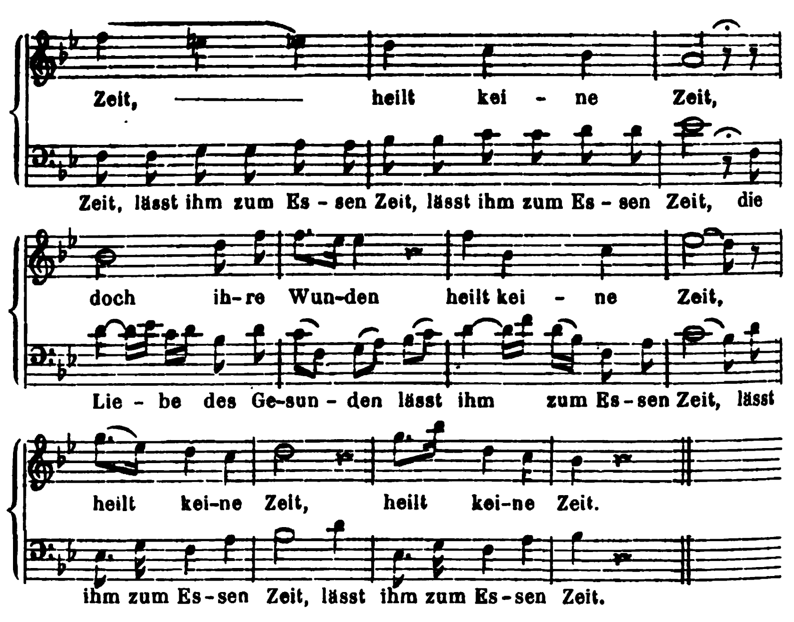
Florinsky.

Varbel.

Bild der Geliebten, das sie mir gab, folg' mir Betrübten, folg' mir in's Grab. Des Kummers Thrä - nen weiht dir ——— mein Blick,

Gewährt mit holden Blicken ein hol-des Mäd - chen mir ihr Herz, dann bin ich voll Ent-zü-cken und wahr-lich nicht zum Scherz, und wahrlich, wahrlich nicht zum Scherz, nicht zum Scherz.


Fruchtlo - ses
Doch hab' ich stets em - pfun - den, dass
Sehnen ist mein Ge - schick,
Lie - be Hun-ger scheut, doch hab' ich stets em-
Freu - den be - glü-cken ein lie-bend Herz,
pfun - den, dass Lie - be Hun-ger scheut; die
doch dem Ent - zü - cken folgt her - ber
Lie - be des Ge - sun - den lässt ihm zum Es - sen
Schmerz. Das Glück währt Stunden, das Lie - be
Zeit, doch hab' ich stets em - pfun-den, dass Lie - be Hunger
beut, doch ih - re Wun - den heilt —— kei - ne
scheut, die Lie-be des Ge - sun - den lässt ihm zum Es-sen



Hier ist nun ein Meisterstück der Polyphonie entstanden, indem beide Arien später gleichzeitig vorgetragen werden!

Jede ist, für sich betrachtet, charakteristisch und ausdrucksvoll. Jede fliesst melodisch natürlich von Anfang bis zu Ende durch die klare Form hin. Keinen Zwang merkt man beiden an, und doch konnte kein Takt in der einen hingeschrieben werden, ohne ihn auf die andere zu berechnen.

Die technischen Regeln, nach denen ein solches Kunstwerk zu erfinden und zu bilden ist, findet man in der Fugenlehre angegeben; aber die psychologische Wahrheit zugleich mit darin abzuspiegeln, kann freilich nicht gelehrt werden, obwohl auch dazu Studium, Beobachtung, Fleiss und vor allem Geduld viel thun können. Denn mit der augenblicklichen Begeisterung ist es bei solchen Aufgaben nicht gethan. Hier muss gerechnet werden, Takt gegen Takt in beiden Stimmen.

Hinsichtlich der Erfindung solcher Stücke sei nur bemerkt, dass man nicht beide Stimmen zugleich, etwa erst einen Takt von Florinsky, dann einen Takt von Varbel, und so fort, ersinnen kann und soll, sondern dass man erst eine von beiden Arien, — welche zuerst, welche nachher, ist einerlei, — ganz durchkomponiren, diese dann vor sich legen, und nun die zweite danach hinzufügen muss. Wollte man die erstere Arbeitsmethode anwenden, so würde es nicht möglich sein, jeder Stimme einen natürlichen, ungezwungenen Fluss zu ertheilen.

Dass die Stimmen in diesem Beispiel sich öfters kreuzen, ist bei der nahen Lage des Tenor und Bariton nicht zu vermeiden. Die fehlerhafte Skansion kommt natürlich nicht auf Rechnung Cherubini's, sondern ist die Schuld des ungeschickten Uebersetzers.

Wie Cherubini aber durch Orchesterspiel und Instrumentalfarbe erst jeder Arie ihren besonderen Charakter ertheilt, und dann auch beim Duettgesang am wirksamsten, ohne beide Melodien irgendwie zu verdecken, behandelt hat, legte ich gern vor Augen. Doch würde das den Raum zu sehr in Anspruch nehmen. Ich muss daher auch in diesem Falle darauf bauen, dass der Kunstjünger sich solche Meisterstücke besonders anschaffen und zum wiederholten Studium aufbewahren wird.

Zwölftes Kapitel.

Das Terzett.

Wie für das Duett zwei, werden für das Terzett drei Personen in einer Situation zusammengebracht, um ihr Inneres in musikalischer Sprache zu offenbaren. Grundbedingung ist daher, dass alle drei Personen wenigstens zuweilen gleichzeitig singen; denn schweigt eine das ganze Stück hindurch, so kommt natürlich ein Duett, schweigen zwei, nur eine Arie zum Vorschein.

Namentlich am Schluss des Terzetts sollen alle drei Personen gleichzeitig singen.

Die Gründe dafür sind schon beim Duett angegeben. Der Schluss eines Tonstückes muss den Höhepunkt des bezüglichen Inhalts ersteigen, sei es im Zarten, sei es im Gewaltigen, denn er soll den Totaleindruck vollenden und befestigen. *Finis coronat opus.* Wird eine Person, oder werden gar zwei vor dem Schlusse stumm, endet das Terzett also duett- oder arienartig, so verrinnt der Tonstrom in's Matte, und wird das Interesse dadurch geschwächt.

Es sind allerdings auch hier Fälle denkbar, wo die Natur der Scene ein gemeinschaftliches Singen am Schlusse unzulässig macht, — wenn z. B. die eine oder zwei der Personen drohender Gewalt weichen, oder durch den Machtspruch eines Höheren den Schauplatz verlassen müssen, während der Zurückgebliebene seiner Leidenschaft weiteren Auslauf gestattet. Dann ginge aber das Terzett in ein Duett oder eine Arie über, und die Steigerung am Schlusse müsste diesen Formen übertragen werden. — Ueberall aber,

wo die drei Personen bis zu Ende auf der Scene bleiben, sollten sie auch das Ende gemeinschaftlich ausführen.

Gehen wir die Opern Mozart's, von Idomeneus bis zur Zauberflöte, durch, so finden wir unter den 17 Terzetten derselben nur drei, welchen der gemeinsame Schlussgesang fehlt.

Die bedeutendste Abweichung zeigt das Terzett des ersten Aktes der Zauberflöte, zwischen Pamina, Monostatos und Papageno. Streng genommen ist dasselbe gar kein Terzett, sondern in der ersten Hälfte ein Duett zwischen Pamina und Monostatos, in der zweiten ein Duett zwischen Monostatos und Papageno. Zuerst ist Papageno noch gar nicht auf der Scene, alsdann liegt Pamina in Ohnmacht. Und so ist die Ausnahme von der eigentlichen Terzettform durch die Situation geboten.

Ein anderes Beispiel liefert der erste Auftritt Elvira's im Don Juan. Ihr Gesang ist so vorherrschend, dass man ihn wohl eine Arie nennen könnte, indem Don Juan und Leporello, im Hintergrunde die fremde Dame beobachtend, nur kurze Bemerkungen nach einander vernehmen lassen, die Stimmen aber nirgends zu zwei oder drei zusammentreffen. So ist auch kein gemeinsamer Schlussgesang vorhanden, weil Don Juan's Rede durch die Ueberraschung, in der Verschleierten die verlassene Elvira zu finden, unterbrochen wird.

Der dritte Fall eines nicht mit allen Stimmen endenden Terzetts ist in Titus, Nr. 14, zu sehen. Hier haben nur Vitellia und Sextus die letzte Schlussphrase. Eine Nothwendigkeit dazu liegt nicht in der Situation; Publius könnte sein »Folge« etc. gar wohl zu dem Schmerzensrufe der Liebenden vernehmen lassen. Doch gewinnt der Ausdruck und die Wirkung hier wohl gerade durch das Schweigen der dritten Stimme, indem die Aufmerksamkeit des Hörers eben dadurch ungestört auf der herzzerreissenden Schlussäusserung der beiden Hauptpersonen haften kann.

Dem Dichter sei wiederholt bemerkt, dass knappgehaltene Textformen (Strophen- und Versreihen) dem Opernkomponisten erwünscht sind, weil sie ihm den Vortheil gewähren, das Situations- und Empfindungsbild durch Wiederholungen und Modifikationen derselben Worte musikalisch-psychologisch wirksam ausmalen zu können. Metastasio wird in dieser Beziehung immer das beste Muster bleiben, welches geschickte Operndichter, ausser den italienischen auch die französischen, immer nachgeahmt haben.

Der Text zu dem herrlichen Terzett zwischen Sextus, Titus und Publius mag zeigen, wie verhältnissmässig kurz die Empfindungen der Personen in dieser bedeutenden Situation von dem Dichter skizzirt sind.

Terzett.

Sextus.	
Das ist des Titus Antlitz?	Quello di Tito è il volto?
Wohin, wohin, ihr Sterne,	Oh dove, oh stelle è andata
Floh seines Blickes Milde?	La sua dolcezza usata?
Jetzt flösst mir's Schrecken ein.	Or ei mi fà tremar.
Titus.	
Wie hat, ihr ew'gen Götter,	Eterni Dei! di Sesto
Sich Sextus' Blick verwandelt!	Dunque il sembiante è questo!
Verbrechen, wie entstellst du	Oh come può un delitto
Ein menschliches Gesicht!	Un volto trasformar!
Publius.	
Ja, bange Schmerzgefühle	Mille diversi affetti
Bestürmen Titus' Seele.	In Tito guerra fanno,
Es sagen seine Blicke:	D'ei provo un tal affanno)
Er hasst den Freund noch nicht.	Lo seguita ad amar.
Titus.	
Sextus! Fliehst du mich!	Avicinati!
Sextus.	
O Worte!	O voce!
Die Dolchen gleich durchbohren!	Che piomba mi sul core!
Titus.	
Du hörst nicht?	Non odi?
Sextus.	
Wehe mir! — Ach, mein Herz,	Di sudore mi sento,
Wie es schlägt und klopft!	Oh Dio! bagnar.
Könnt' ich, statt dieser Marter,	Non può che more
Dem Tod entgegengehn.	Di più penar.
Titus. Publius.	
Aengstlich bebt der Verräther,	Palpita il traditore
Und wagt's nicht aufzusehn.	Nè gli occhi ardisce alzar.

Die letzten zwei Verse sind nur zwei Stimmen zugetheilt, und könnte es danach scheinen, als solle Sextus am Schlusse schweigen. Allein der Dichter weiss schon, dass sich viele Aeusserungen der dramatischen Personen wie einzeln, so auch musikalisch zugleich aussprechen lassen.

Wir wollen nun die Mozart'sche Musik zu diesem Texte betrachten, in welcher sich der tiefste Seelenausdruck mit theilweise sehr kunstvoller Polyphonie auf's schönste vereinigt.
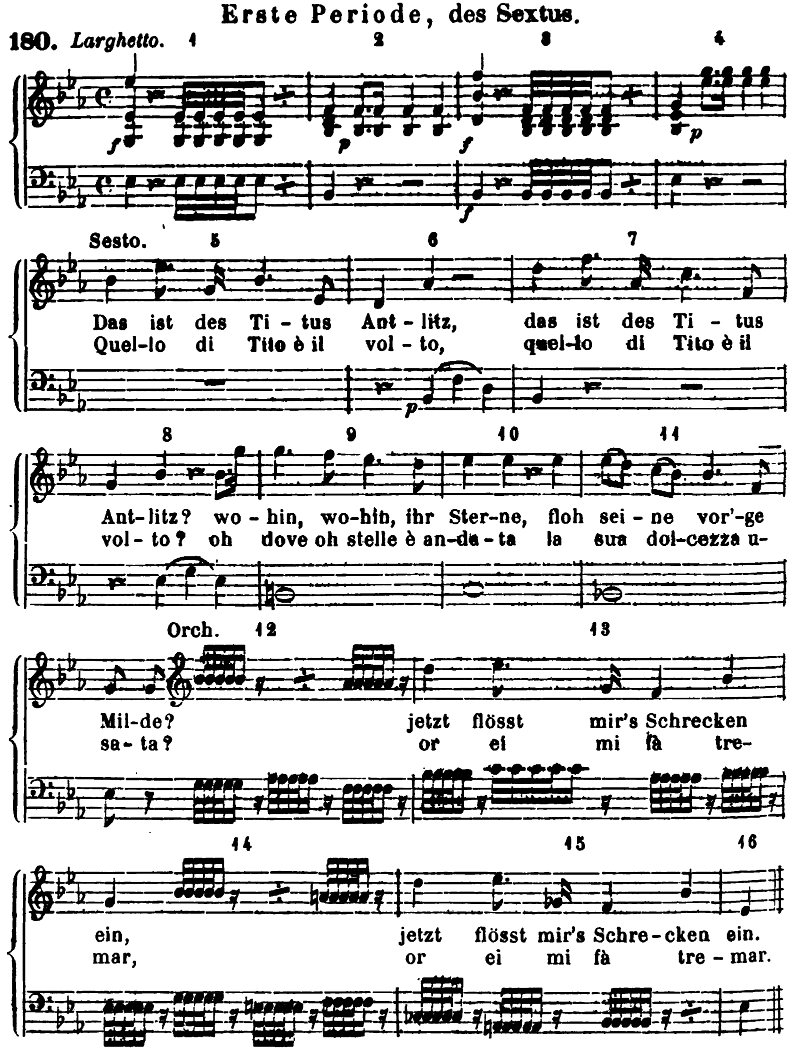
Die Form ist sehr einfach. Der grösste Theil des Textes, bis mit zu den Worten »Ihr Götter«, ist in ein Larghetto gefasst; erst die zwei letzten Verse des Sextus, und die des Titus und Publius haben Allegro-Tempo.

Verfolgen wir einmal Periode nach Periode, und notiren zunächst jede in der Skizze, wie sie Mozart zu entwerfen pflegte.

Die ersten drei Strophen, des Sextus, Titus und Publius, jede in vier Versen, boten sich auf natürliche Weise für jede Person als

Aussprache ihrer Gefühle nacheinander, im Einzelgesang, an. Sie sind demnach als Arientheile zu betrachten, und folgen den Gesetzen dieser Form, wie wir sie im achten Kapitel auseinandergesetzt haben.

Erste Periode, des Sextus.
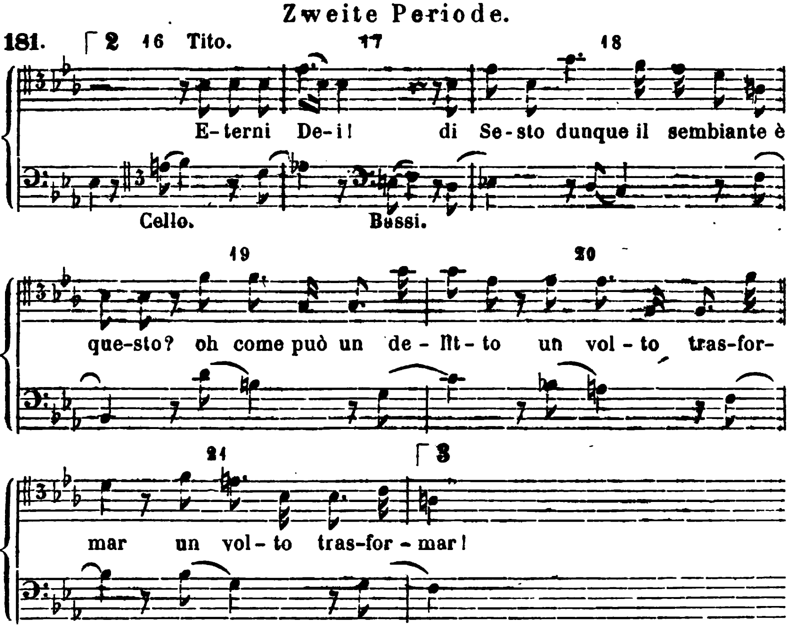


Schon in dieser Skizze ist das von Schmerz, Scham und Gewissensbissen zerrissene Herz des Sextus unübertrefflich wahr gezeichnet. — Wo nun aber, wie in diesem ganzen Larghetto, jede Person ihre Gefühle allein ausspricht, muss sich der Komponist aus der Seele des einen Charakters schnell in die des anderen versetzen, so hier in der darauf folgenden Periode aus der Empfindung des

Verbrechers in den Schmerz des gütigen und grossherzigen Titus, der seinen einstigen Freund als Verräther mit entstellten Zügen vor sich stehen sieht.

Zweite Periode.
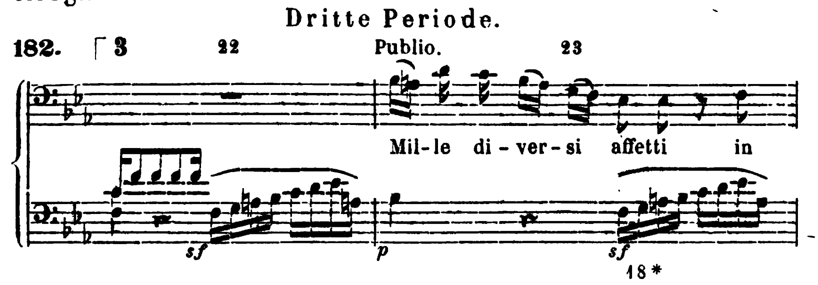
181.
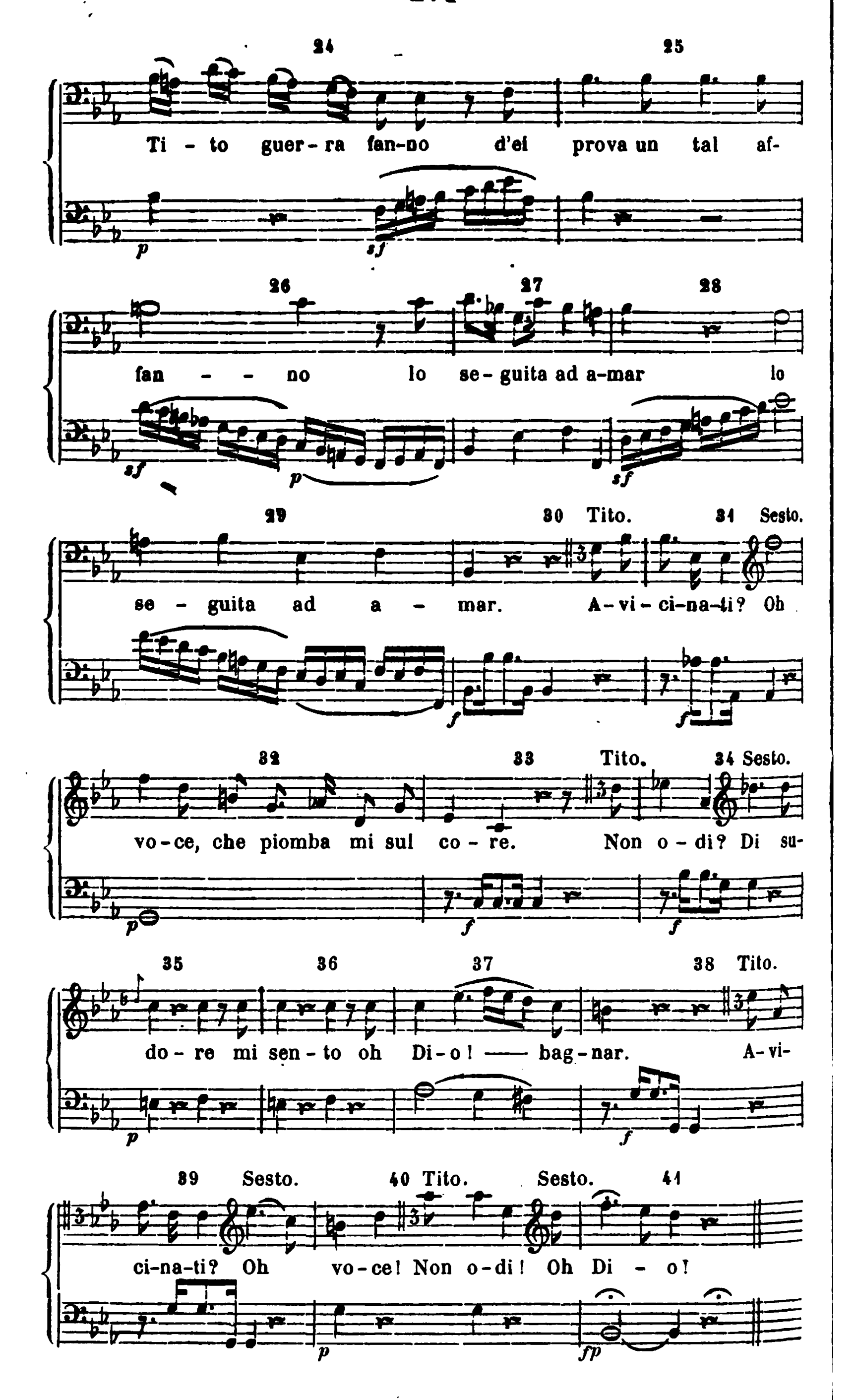


Oulibicheff sagt von diesem Larghetto, dass es ein Dialog mit breiten Perioden sei; die Perioden sind aber im Gegentheil, ausser der ersten, sehr kurz, die vorstehende enthält nur sechs Takte. Dennoch genügen sie, um des Kaisers Stimmung vollkommen auszudrücken und dieselbe in den Herzen der Hörer zu erwecken. Wie in der ersten Periode die vorherrschende Tremolofigur das Totale von Sextus' Gemüthsstimmung schaudernd ausdrückt, so ist die Einheit in dieser zweiten Periode durch die festgehaltene Figur des Basses bewirkt. Nach dieser verwandelt sich der Tonmaler in die Person des Publius, um die Gemüthsbewegung auszudrücken, die der Anblick des vor seinem Richter stehenden Kaisermörders in ihm erregt.
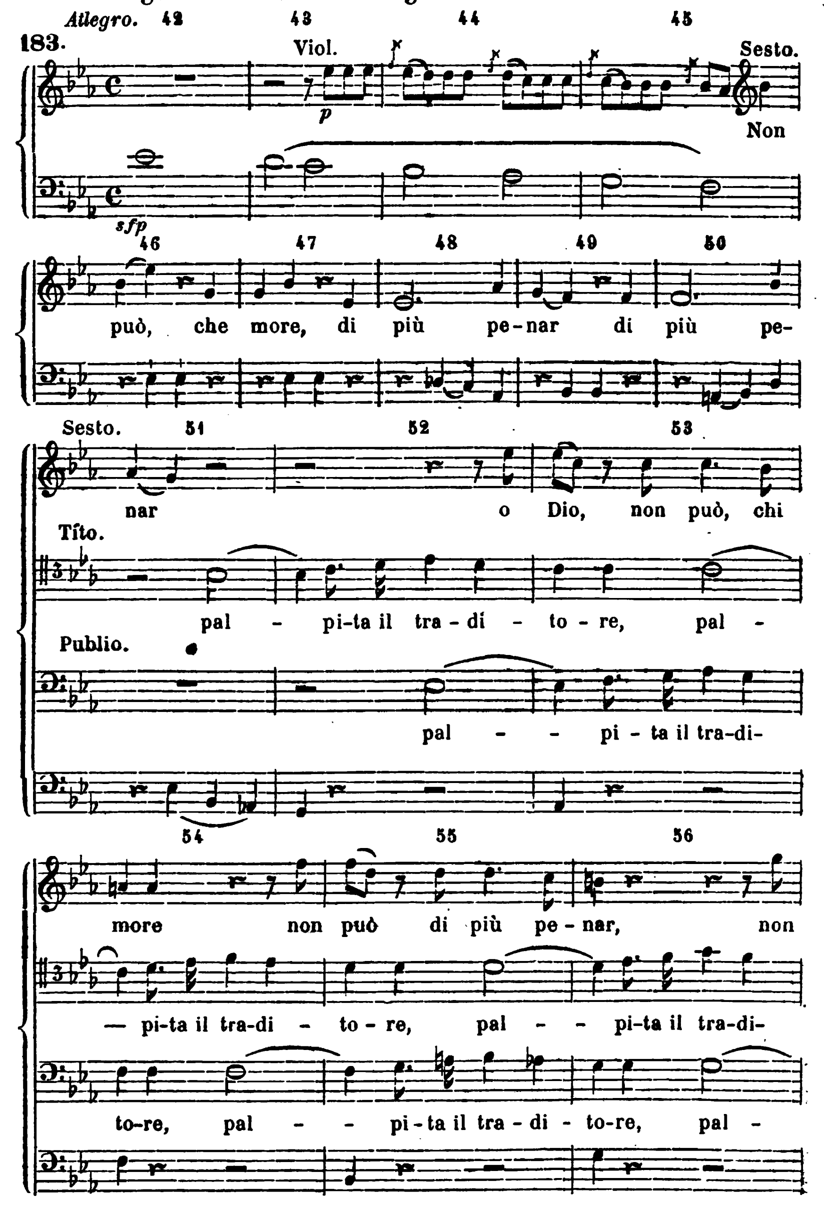
Dritte Periode.
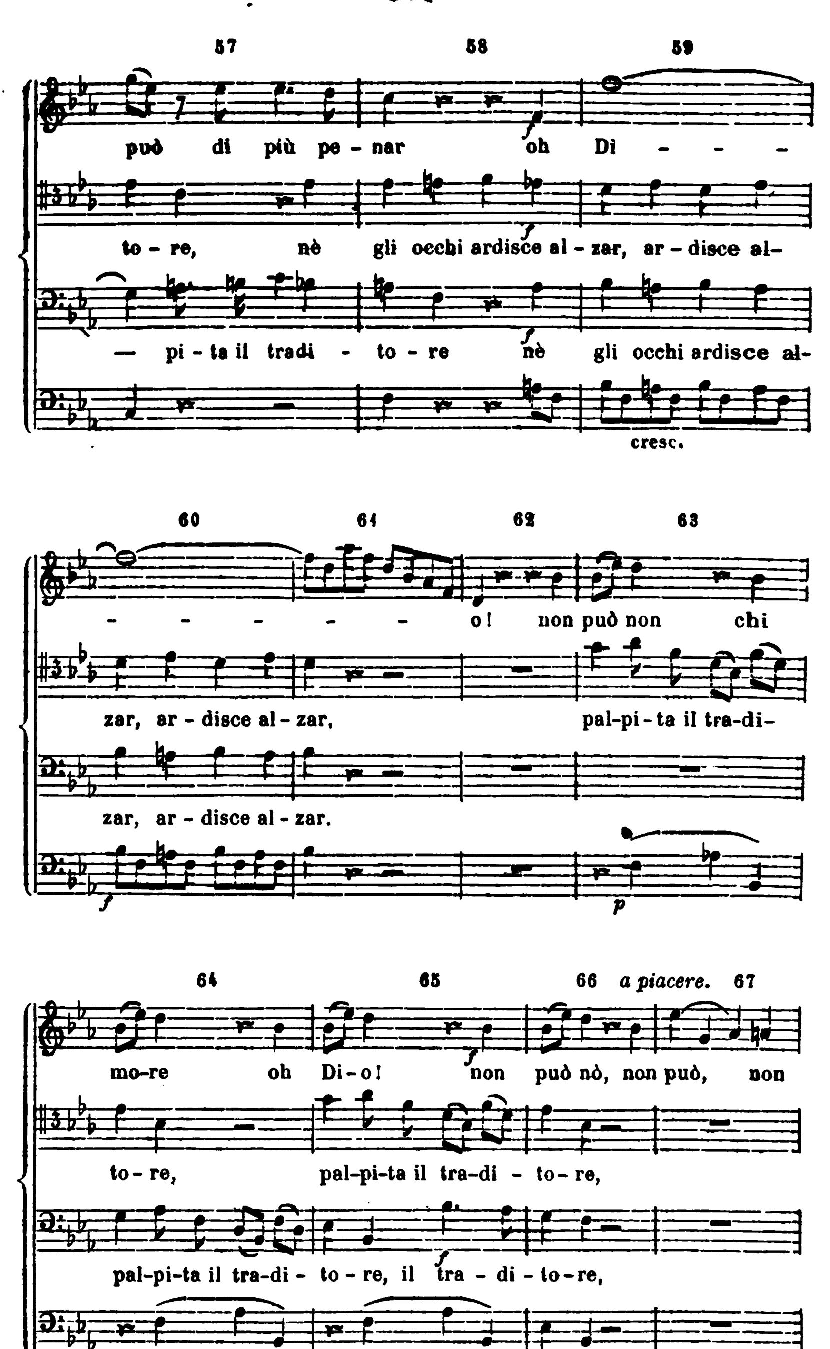
182.
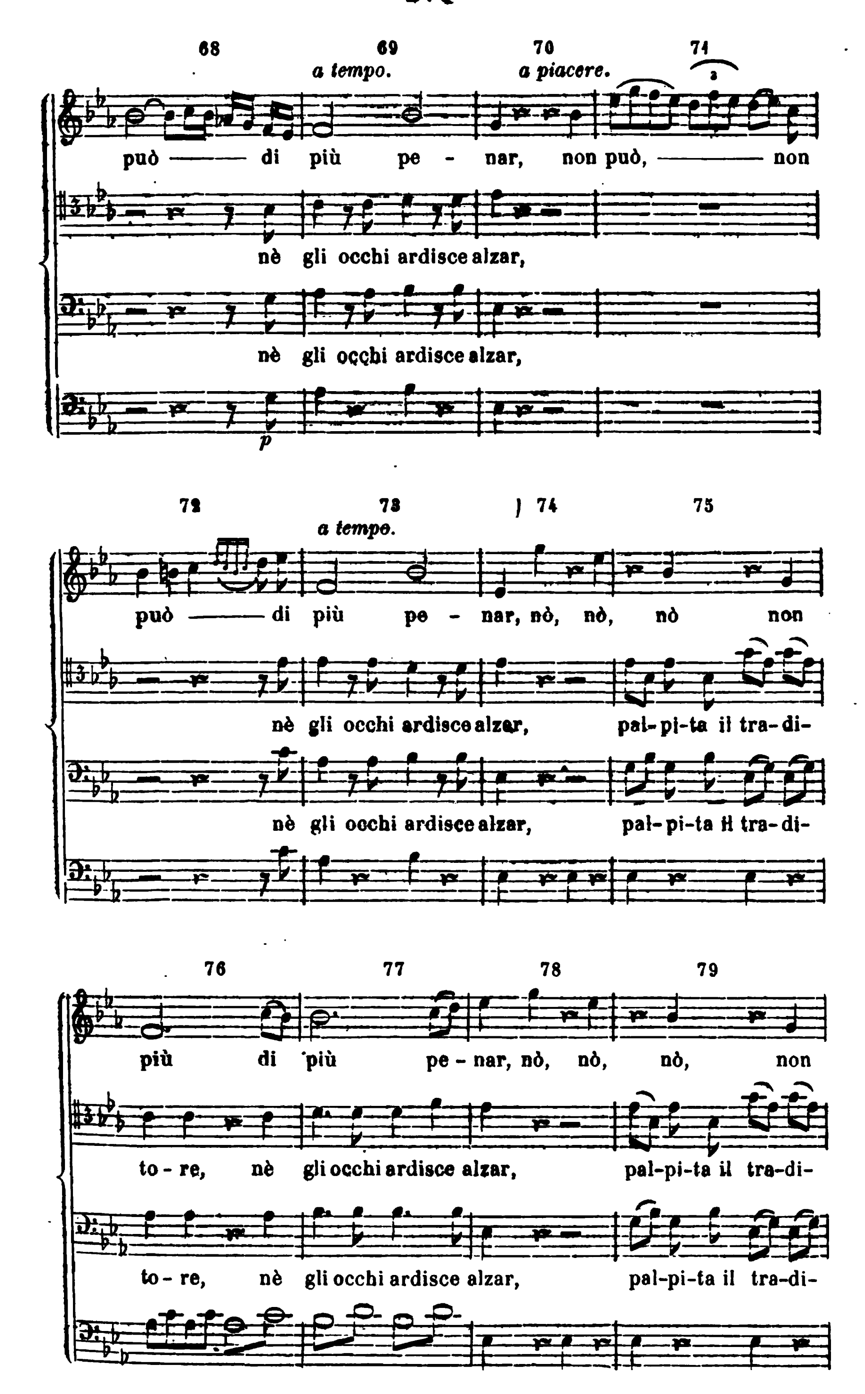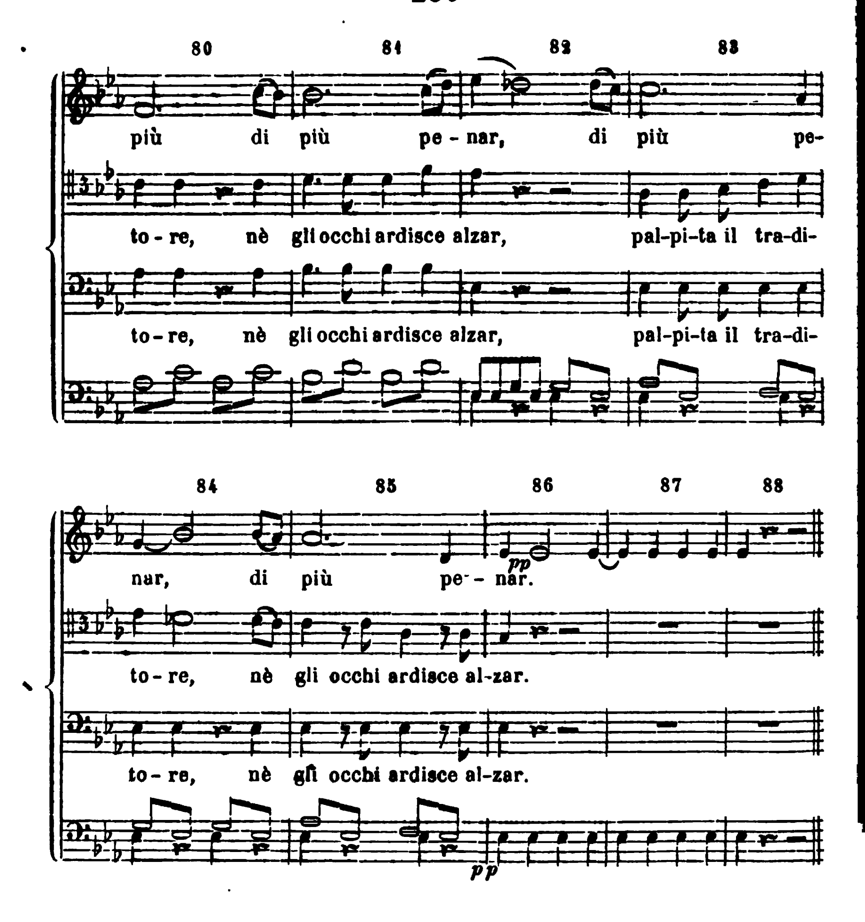



Ti - to guer - ra fan-no d'ei prova un tal af-
fan - - - no lo se - guita ad a-mar lo
se - guita ad a - mar.
Tito.
A-vi-ci-na-ti? Oh
Sesto.
vo-ce, che piomba mi sul co - re.
Tito.
Non o - di? Di su-
Sesto.
do - re mi sen - to oh Di-o! — bag-nar.
Tito.
A-vi-
ci-na-ti? Oh
Sesto.
vo-ce! Non o-di!
Tito.
Oh Di - o!
Sesto.

Wir fassen diese Takte von 30 bis zum Schluss des Larghetto, 41, in eine Periode zusammen, und sparen unsere Bemerkungen dazu bis zur Betrachtung der Instrumentation desselben. Und ebenso wollen wir um Wiederholungen zu vermeiden und Raum zu sparen, mit der folgenden Skizze des Allegro verfahren.




57
58
59
può di più pe - nar oh Di - - -
to - re, nè gli occhi ardisce al - zar, ar - disce al-
— pi - ta il tradi - to - re nè gli occhi ardisce al-
cresc.
60
61
62
63
- - - - - o! non può non chi
zar, ar - disce al - zar, pal-pi - ta il tra-di-
zar, ar - disce al - zar.
64
65
66
a piacere.
67
mo-re oh Di - o! non può nò, non può, non
to - re, pal-pi-ta il tra-di - to - re,
pal-pi-ta il tra-di - to - re, il tra - di - to - re,


68 69 70 71
a tempo.
a piacere.
può —— di più pe - nar, non può, —— non
nè gli occhi ardisce alzar,
nè gli occhi ardisce alzar,
p
72 73 74 75
a tempo.
può —— di più pe - nar, nò, nò, nò non
nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
76 77 78 79
più di più pe - nar, nò, nò, nò, non
to - re, nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
to - re, nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-



Instrumentation dieses Terzetts.

Ich habe in meiner Lehre von der Instrumentation (Kompositionslehre, Bd. II) auch von der Instrumentirung der Gesangstücke schon gesprochen; die besondere Betrachtung der Orchesterbegleitung zu dem gegenwärtigen Terzett wird aber darum auch für diejenigen nicht überflüssig sein, die jenes Buch besitzen, da hier noch einige besondere Bemerkungen zu machen sind.

Wenn ich die Skizze vollständig hersetzte, so geschah es, weil sich die ganze Form dadurch leichter übersehen lässt, und die Bildung der Perioden nach den Strophen und Versen des Textes klarer herausstellt, eine Sache, die dem beginnenden Opernkomponisten immer die meisten Schwierigkeiten macht.

Die Instrumentation einiger Stellen aber lasse ich aus mehrfachen Gründen folgen.

Erstens ist es für den Studirenden überhaupt von grossem Interesse und Nutzen, aus dem scheinbar Geringeren, der blossen Zeichnung des Gedankens, das Bedeutendere, das kolorirte Bild, entstehen zu sehen. Es stellt sich dabei am anschaulichsten heraus, einestheils, wo der Gesang allein schon den Affekt treffend ausdrückt, und entweder gar keiner oder nur einer sehr einfachen Begleitung bedarf, um die volle Wirkung hervorzubringen; anderntheils, wo die Gesangmelodie nur eine Seite des Gefühls darstellt, und der Ausdruck durch die Figuren und den Klang des Orchesters allseitiger gemacht, vertieft und verschönt wird, in welcher Kunst Mozart der unübertroffene Meister war und bleiben wird.

Diese Kunst aber ist nicht so leicht zu erkennen und ganz zu ergründen, wenn man immer nur die Partitur studirt. Es stellt sich da alles so klar, so angemessen und natürlich vor, dass man glaubt, so und nicht anders habe jedes einzelne Bild nur orchestrirt werden können, und man würde es, einmal koncipirt, ebenso wie der Meister ausgearbeitet haben.

Lass dir aber einmal, lieber Kunstjünger, von einem Andern die Skizze eines Gesangstückes aus einer Mozart'schen oder sonstigen Meisteroper vorlegen, ohne die Partitur zu kennen, oder auch nur ohne sie genau, Note für Note, in allen Stimmen auswendig zu wissen, instrumentire sie selbst, und vergleiche dann deine Arbeit mit der Arbeit des Meisters, so wirst du sehen! —

Man wird oft in Verwunderung gerathen, wie eine scheinbar kleine, scheinbar einflusslose, unwesentliche Abweichung von dem Muster eine sehr grosse, sehr wesentliche Veränderung in dem Bilde bewirkt, und nicht selten den Reiz desselben mehr oder weniger abgestreift hat.
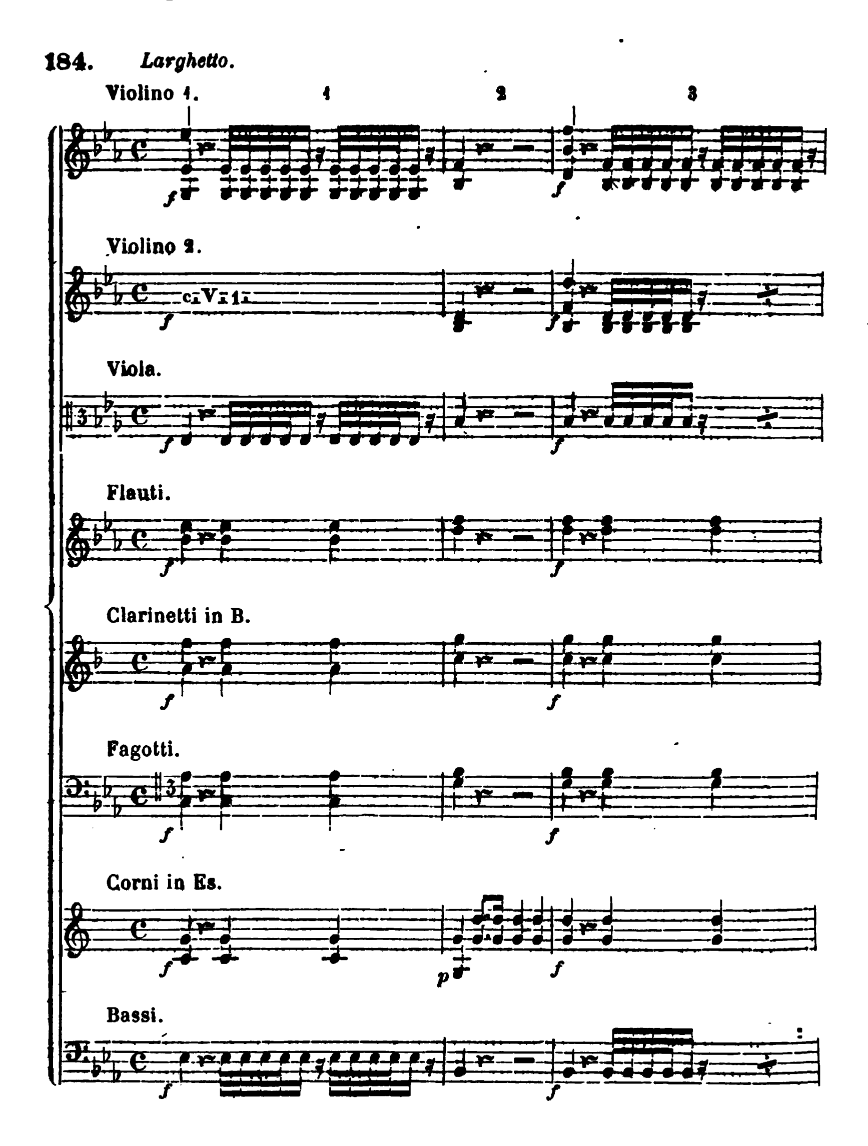
Kurz, man sieht beim aufmerksamsten und noch so oft wiederholten Studium der Partitur gar manches niemals, worauf es gerade recht sehr mit bei der Begleitung und Instrumentirung ankommt, wenn man nicht vorher die Skizze gesehen hat. Diess wird sich dem Kunstjünger in den folgenden Beispielen bestätigen.
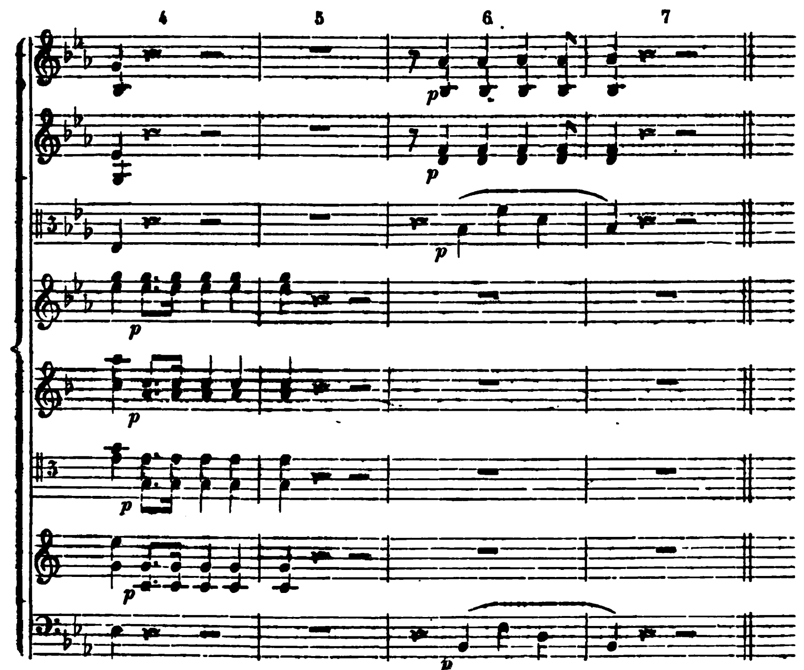
Es sei zunächst auf die dabei verwendeten Instrumente aufmerksam gemacht; die Situation, welche dieses Terzett schildert, ist eine tief tragische, und steigert sich im Allegro bis zur Verzweiflung in dem Gemüthe der Hauptperson, des Sextus. Man sollte meinen, da müsste, um solche höchste Leidenschaft wirksam auszudrücken, bei manchen Stellen wenigstens, gepaukt, getrompetet, geposaunt und alles entfesselt werden, was nur die neueren Orchester an Lärminstrumenten aufzubieten haben.

Das Orchester zu dem in Frage stehenden Terzett besteht dagegen nur aus Streichquartett, Flöten, Klarinetten, (keinen Oboen,) Fagotten und Hörnern! und kein Theatergänger von Gefühl, der die-

ses Tonstück in guter Ausführung gehört hat, wird davon ungerührt und unergriffen geblieben sein, oder die Abwesenheit der meisten Blech- und Schlaginstrumente vermisst und bedauert haben.

Ich bitte nun den Leser, sein Auge zuerst auf das Vorspiel, — den Gesang und den Bass in der Skizze von Takt 1 bis mit Takt 7 (Beisp. 180) zu richten, und dann diese Takte mit der hier folgenden Ausführung zu betrachten.





Eine Hauptmaxime Mozart's war, gleich im ersten Takte jeder Periode das bezügliche Gefühl auf's bestimmteste anzukündigen.
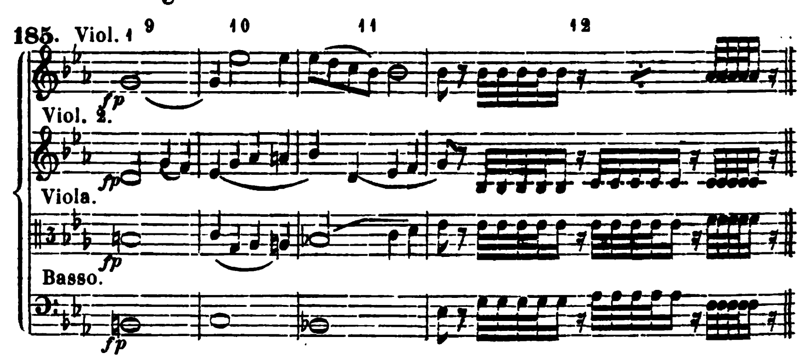
In diesem Vorspiel (Takt 1—4) ist nicht allein die schreckliche Empfindung des zuerst sich äussernden Sextus, da er vor Titus geführt wird, sondern auch die traurig düstere Wirkung der Situation auf die beiden andern Personen, Titus und Publius, treffend angezeigt. Der erste und dritte Takt malt die Erschütterung der Gemüther beim gegenseitigen Anblick, der zweite und vierte die gedrückte traurige Spannung derselben.

»Quello di Tito è il volto« beginnt nun Sextus, mit dem fünften Takte, und diess singt er ohne alle Begleitung, denn die Melodie drückt ganz schon die Empfindung des Gefangenen aus, um so mehr, als das Vorspiel dieselbe schon in dem Gemüthe des Hörers erweckt hat, und Mimik, Geste und schmerzlicher Klang der Stimme den Ausdruck unterstützen. — Wie ein schwerer sich der Brust entringender Seufzer hebt und senkt sich darauf im sechsten Takte der schon in der Skizze gezeichnete Bass; drückender, lastender aber wird sein Ausdruck durch die Synkopen der ersten und zweiten Violinen.

So einfach sieht das aus, und doch zeigt sich darin die feine Instrumentirungskunst neben dem verstärkten Ausdruck zugleich auch für den Wohlklang. Die Doppelgriffe der Violinen machen

den Klang düsterer und zugleich voller, wohlklingender; die Viole aber hebt durch ihren Oktavengang mit dem Basse diesen deutlicher hervor. Der siebente und achte Takt in der Skizze ist eine ähnliche Wiederholung des fünften und sechsten und bedarf keiner weitern Bemerkung.

Sehr merkwürdig sind die Takte 9, 10—11 und 12 in der Instrumentirung.
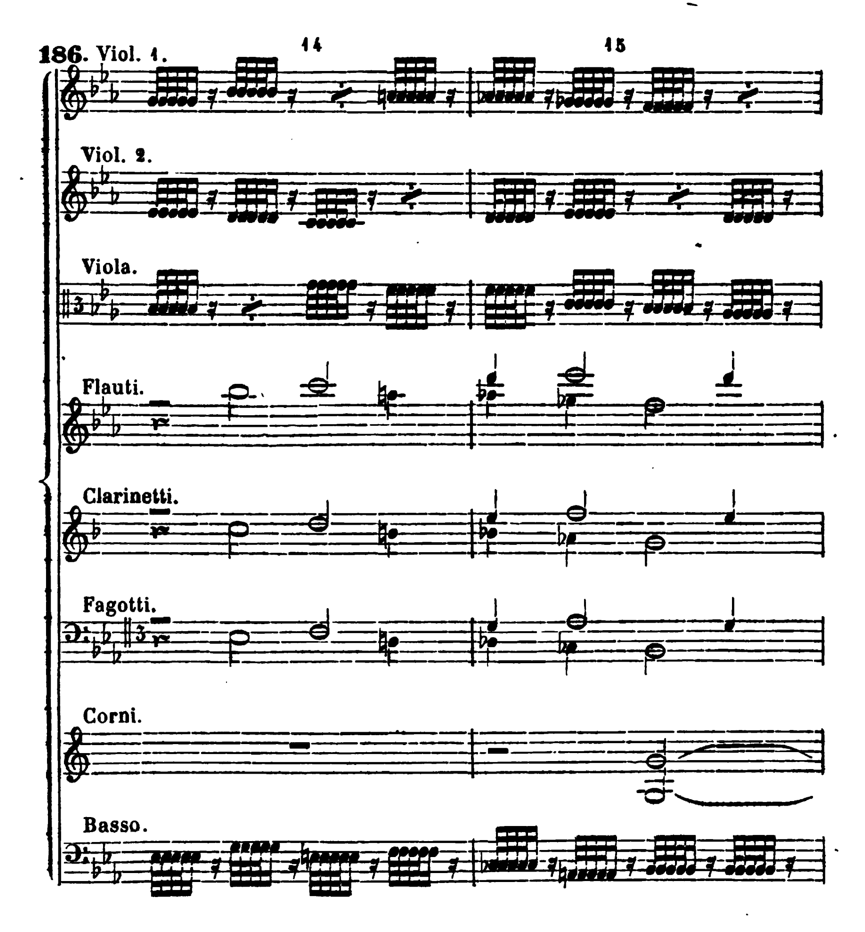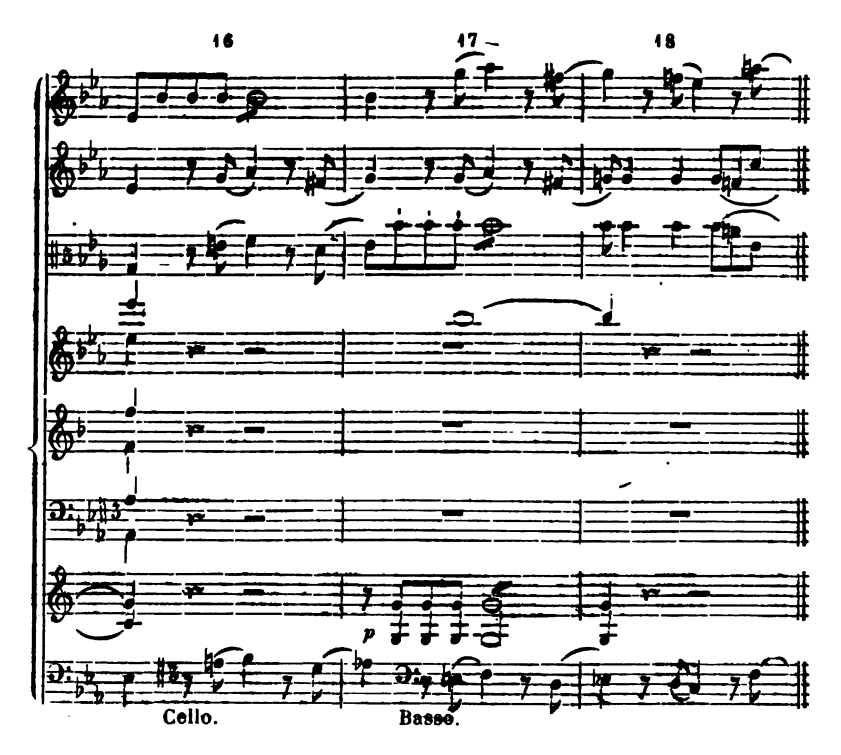


Ein heftiger Affektausruf dringt im 9ten Takte aus der gepressten Brust mit den Worten: »oh dove, oh stelle è andata« und sinkt in schmerzlich rührender Trauer mit den Worten: »la sua dolcezza usata!« im elften Takt herab. Es ist genug für den Ausdruck, dass auf den ersten Vers eine Ausweichung nach C moll, auf den andern der Zurückfall in die Tonika eintritt, denn die Gesangmelodie ist für sich deklamatorisch wie aus der Seele abgeschrieben; und was an verwandter ausmalend vervollständigender Regung noch hinzuzufügen war, bringen die zweite Violine und Viole, erstere in der sich klagend windenden Melodie, letztere durch die Verdoppelung der Viertel in der zweiten Violine im 10ten und der aufwärts gehenden Figur im 11ten Takte. Ferner trägt zum Wohlklang des kleinen Seelenbildes im 9ten Takte die Verdoppelung des Basses durch die Viole in der Oberoktave, im 10ten die Verdoppelung der zweiten Violine durch die Viole in der Unteroktave — zugleich die düstere Trauer verstärkend, — und der Terzengang der beiden Mittelstimmen im 11ten Takte mit bei. So sprechend, können die einfachsten Elemente des Rhythmus und der Modulation schon von dem Streichquartett zum tiefsten Ausdruck der Seelenregungen verwendet werden!

Möchte der Kunstjünger doch vor allem danach streben, jedes Seelenobjekt zuerst mit den allereinfachsten Tonelementen zu schildern, und erst, wenn diese nicht alles auszudrücken vermögen, was er in seinem Innern sich bewegen fühlt, zu weiteren Mitteln greifen. Er wird dadurch vor dem Outriren bewahrt, weil nach einfa-

chen Bildungen zu nöthigen Steigerungen eine geringe Zuthat neuer Farben genügt.

Diess ist gleich durch die Betrachtung der Beispiele 186 und 187 zu erkennen. Die Worte: »or ei mi fà tremar« schildert der zwölfte Takt mit dem Streichquartett allein durch die zitternde Figur des Anfanges des Vorspiels, in welcher Weise auch der Gesang jener Worte im dreizehnten Takte (s. die Skizze) begleitet wird; schmerzlicher gesteigert wiederholt Sextus diese Worte im fünfzehnten Takte, und wie mit verhältnissmässig wenig hinzutretenden Blasinstrumenten wird nun die Steigerung des Gefühls in dem 14ten und 15ten Takte erreicht, weil diese Instrumente seit dem Vorspiel geschwiegen und nur die Streichinstrumente gesprochen haben!





Fühlt man nicht in dem chromatischen Herabsinken der zweiten Blasinstrumente das trostlose Weh' eines reuezerknirschten Herzens, in dem Hinaufsteigen der ersten Flöte, Klarinette und des ersten Fagotts zugleich das Anschwellen unerträglichen Schmerzes?
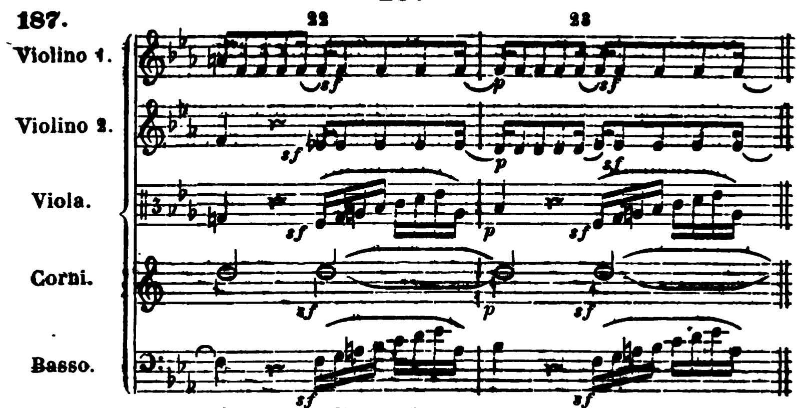
Nun werden wir von dem Ausdruck der Gewissensbisse des Verbrechers Sextus zu den Gefühlen des Titus übergeführt. Man betrachte zunächst die Takte 16, 17, 18 in der Skizze und sehe dieselben dann hier instrumentirt. Es ist nicht Zorn über den Verräther, was Gesang und Orchester ausdrücken, es ist Trauer über den Anblick des ehemaligen Freundes, dessen Züge jetzt das Verbrechen entstellt hat.

Es folgt die dritte Periode, die Aeusserungen des Publius, über welche Jahn gar nichts, Oulibicheff blos sagt: »dem Bass und den Geigen sind während der »a parte«-Stellen des Publius Tonleitern in Sechzehntheilen zuertheilt: eine herrliche Begleitung!« —

Das ist freilich eine leichte Art von Analyse! denn — worum es sich handelt, und warum diese Begleitung herrlich ist? bleibt uns Oulibicheff schuldig zu erörtern.

Der Anfang dieser Periode, Takt 22 und 23, sieht in der Partitur aus, wie folgt.
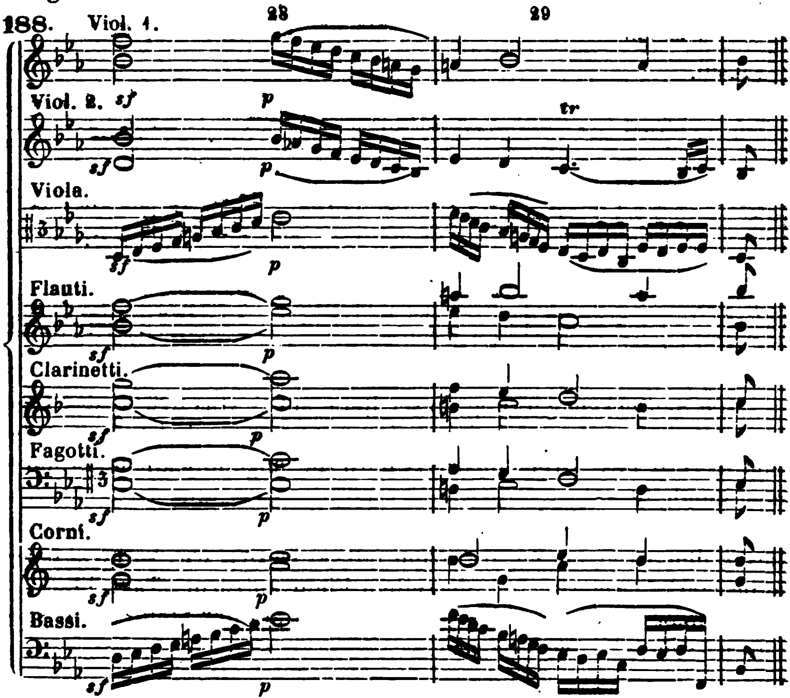
187.
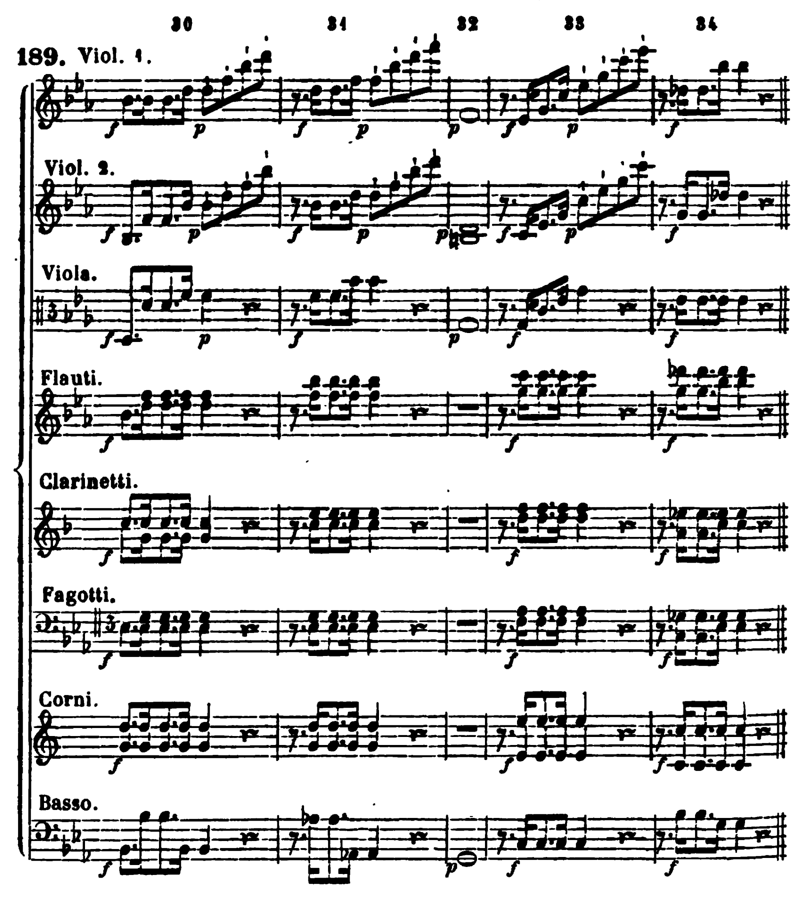


In ähnlicher Weise ist die Begleitung der ganzen Skizze bis mit Takt 29 fort- und zu Ende geführt.

Auffallend gleich ist der Kontrast gegen die vorhergehende Periode des Titus. Die scharfen Akzente der zweiten Takthälften, verstärkt noch durch die Hörner, mit den heftigen Aufwallungen des Basses und der Viola, dieselben Figuren im Gesange des Publius offenbaren eine weit erregtere Seele, als Titus kundgab. Publius sieht den Seelenkampf des Kaisers zwischen Schmerz und Mitleid. Der Diener ist nicht so edel geartet, wie der erhabene Gebieter. Die innere Empörung des Ersteren offenbart sich in trefflicher Steigerung am Schluss der Periode Takt 28 und 29.

188.
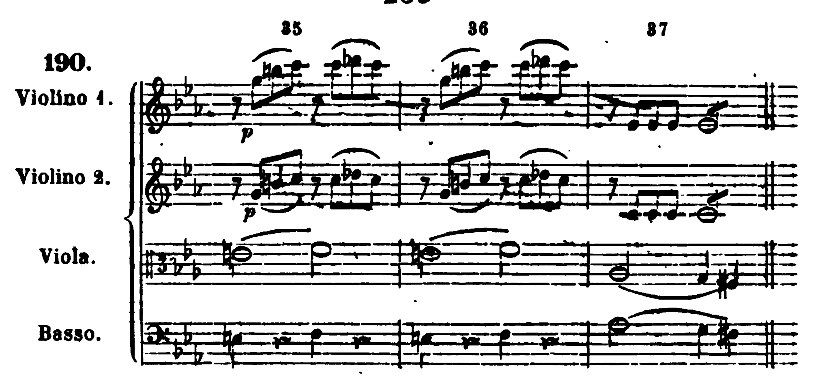


Nachdem jede Person ihre Empfindungen für sich ausgesprochen hat, wendet sich Titus zu Sextus: »Avicinati«. In diesem Augenblick spricht nicht der mitleidige ehemalige Freund, sondern der Richter. Majestätisch bricht das Orchester aus, streng und zürnend befiehlt der Gesang (Takt 30 und 31).



Die Schreckenswirkung dieser Rede auf Sextus drückt der Gesang (Takt 32) in ergreifender Weise aus, während der ausgehaltene Akkord des Streichquartetts dazu die augenblickliche Erstarrung kundgibt.
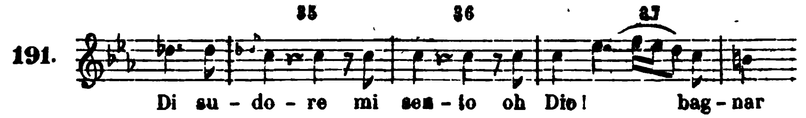
Als Sextus des Kaisers Befehl nicht nachkommt, wiederholt dieser den strengen Zuruf: »Non odi?« wozu, wie vorher, dasselbe starke Orchester mit derselben Figur aufzürnt (Takt 33, 34). Noch immer bleibt Sextus wie festgebannt auf der Stelle: »Di sudore mi sento, oh Dio! bagnar!«

190.



Diese Stelle (Takt 35, 36, 37), so einfach, nur von dem Quartett begleitet, — welche Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks enthält sie! die gebrochene, eintönige Deklamation der Singstimme

191.
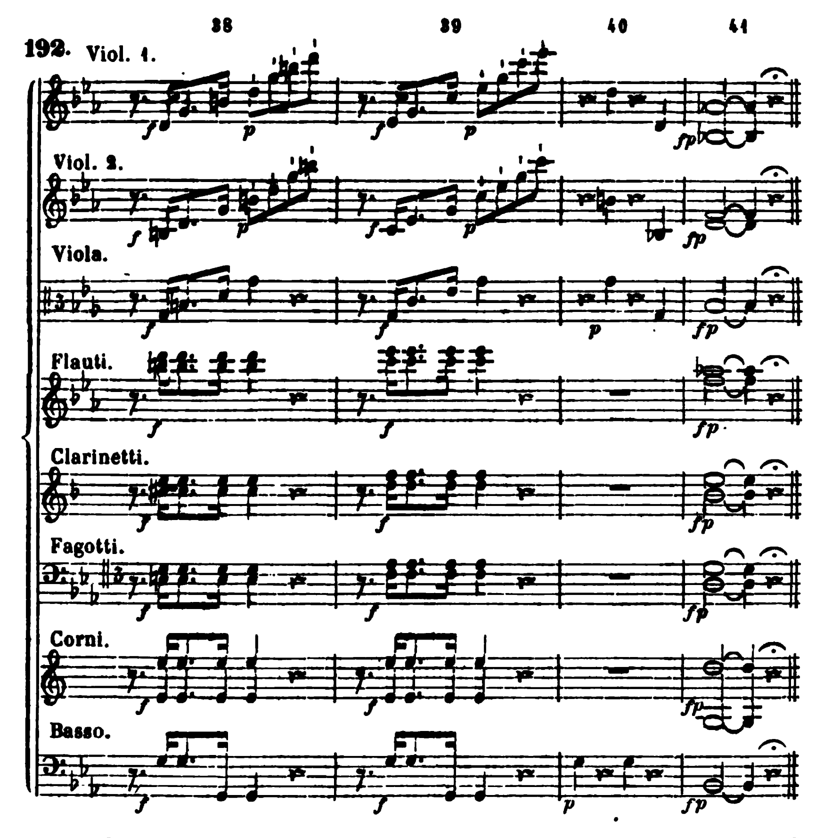


im 35sten und 36sten Takte — der Athem stockt Sextus bei dem wiederholten Befehl des Kaisers! Wie schmerzlich klagen die Violinen, und wieder in anderer Weise die Viole! Nun aber die Krone dieses Satzes, Takt 37! Welch unermesslicher Schmerz drängt sich aus der gepressten Brust hervor mit der Melisme: »Oh dio!« und welch tiefes Weh drücken Bass und Viole durch die gehaltenen Noten as, g, fis aus! So einfach sieht diese Stelle in der Partitur aus, und so psychologisch wahr, so tief rührend legt sie das Innere bloss, als sähe man in das blutende Herz des Sextus!

Eben so wahr und ergreifend sind die folgenden Takte aufgefasst: 38, 39, 40 bis zum Schlusstakt 41; man vergleiche den Gesang dazu in der Skizze.

[Das hieher gehörende Beispiel steht zu Anfange folgender Seite.]

Einundvierzig Takte enthält dieses ganze Larghetto; kein ungewöhnliches Instrument, keine originelle Figur, keine überraschende Modulation, keine einzige herbe Harmoniefolge ist darin zu vernehmen, und doch ist es eines der tiefsten, erschütterndsten Seelengemälde, welche die dramatische Musik jemals hervorgebracht hat.

Sehr wahr und schön sagt Oulibicheff von diesem Larghetto: »Wie athmet dieser Dialog den Charakter plastischer und idealer Einfachheit, der in der Kunst der Alten vorherrschte. Nie — vielleicht — hat die Muse der Tragödie lebendiger an den antiken Schmerz erinnert — hat sie mit mehr Majestät den Kothurn bestiegen«.



Ueber das nun folgende Allegro sprechen sich Oulibicheff und Jahn nicht besonders günstig aus. Ersterer lobt zwar die Musik, die zierlichen Nachahmungen etc., meint aber, diess alles könne eben so gut auch anderen, sehr verschiedenen Situationen untergelegt werden. Diess wollen wir dahingestellt sein lassen. Eine solche Prozedur kann man mit vielen und sehr guten Opernpiècen vornehmen, wenn aber die Musik dem ursprünglichen Text gerecht wird, und das möchte auch hier nicht schwer nachzuweisen sein, so hat jener Ausspruch wenig zu bedeuten. Gegründeter ist Jahn's Bemerkung, dass der zweite Satz zu leicht angelegt und zu wenig ausgeführt sei, um die Situation zu erschöpfen. Allerdings sinkt im Ganzen der Ausdruck und die Wirkung, anstatt sich zu steigern, und der Schluss desselben ist etwas gewöhnlich und matt.

Man könnte die Schuld auf den Dichter werfen, der die Verzweiflung des Sextus nur mit den wenigen Worten: »Non puó, chi more, di più penar«, und Titus' und Publius' Empfindungen eben so kurz »Palpita il traditore, nè gli occhi ardisce alzar« abgefertigt hat,

wodurch er den Komponisten bei längerer Ausdehnung des Stücks zu gar zu vielen Wiederholungen der paar Zeilen genöthigt haben würde. Allein diese Entschuldigung ist nicht stichhaltig. Hätte Mozart den Mangel eingesehen, so würde ihm der Dichter die Hinzufügung einiger Verse, um die Situation bedeutender zu machen, nicht verweigert haben, und im Nothfall war Mozart fähig genug, diese Aufgabe selbst zu übernehmen.

Geben wir aber auch zu, dass dieses Allegro gegen das vorhergehende Larghetto etwas abfällt, so bleiben immer noch Schönheiten darin übrig, die den grossen Meister zeigen.

Man betrachte z. B. in der Skizze die herrliche Polyphonie der drei Stimmen, beginnend mit Takt 51 und endend bis mit Takt 58. Titus und Publius sprechen denselben Gedanken und dieselbe Empfindung aus, welches in einer natürlich und leicht fliessenden kanonischen Nachahmung geschieht, während Sextus seine Verzweiflung in einer eigenen, gegensätzlichen und ebenfalls durchaus selbständigen Melodie kund thut. Man kann sich keine klarere, ausdrucksvollere und dabei doch zugleich so ungezwungene dreistimmige Polyphonie denken.

Was thut nun das Orchester dazu? Das einfachste Akkompagnement, das man sich denken kann.

193.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Basso.

51 52 53 54

55 56 57 58

Fag.
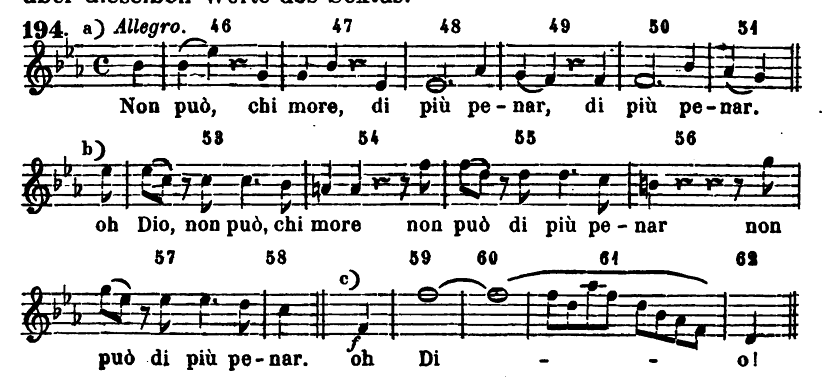
Es wäre Mozart ein Leichtes gewesen, die Instrumente in Mitleidenschaft zu ziehen, und was in den Herzen der Personen wühlt und zürnt, durch ein ausgearbeitetes Orchesterspiel weiter auszumalen. Mozart wusste jedoch, dass man in manchen Fällen des Guten auch zu viel thun könne, dass das Ohr selbst des geübtesten musikalischen Hörers mit der Auffassung dreier gleich bedeutender und gleich ausdrucksvoller Melodien genug zu thun habe, und dass hier das durchsichtigste Akkompagnement das beste sei.

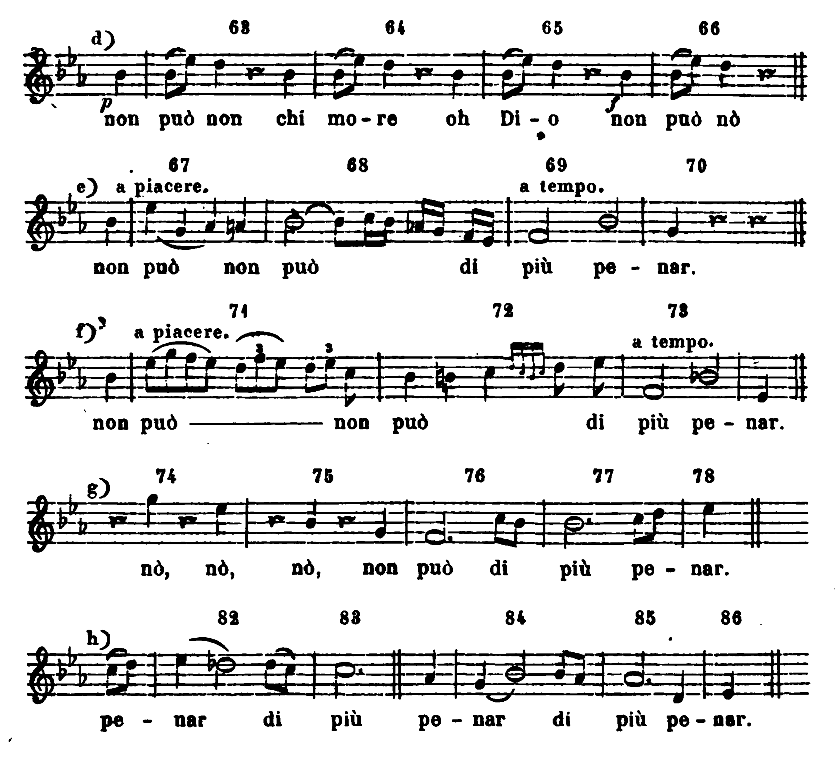
Möchten doch alle künftigen Opernkomponisten diese Maxime Mozart's bei allen Stellen solcher Art, die sie zu bilden Anlass in dem Texte finden sollten, auf's strengste und ohne alle Ausnahme festhalten und befolgen. Denn leider haben dagegen gar ausgezeichnete Tondichter nicht sehr selten gefehlt, und ist selbst Mozart nicht überall in seinen Opern dieser Maxime treu geblieben, weshalb man bis jetzt vielleicht noch von keinem einzigen dramatischen Werke sagen kann, man höre durchgängig und durchaus alles in die Partitur Geschriebene gleich deutlich, was man nach der Natur der Sache und der Absicht des Tondichters hören sollte und müsste.

Wenn also dieses Allegro, wie zugegeben werden muss, in gewisser Hinsicht nicht auf der Höhe des Larghetto steht, so bietet es doch ferner einen vorzüglich kostbaren Beitrag zu der Lehre von den Wiederholungen derselben Worte mit anderer Musik, und damit eine Menge von Beispielen, wie derselbe Gedanke, dieselbe Vorstellung die mannichfaltigsten Affektnüancen und Modifikationen im Gemüth erzeugen kann.

Es liegt mir in mehr als einer Hinsicht viel daran, dem Kunstjünger diesen Punkt so überzeugend wie möglich in den Geist zu prägen, was am besten durch unmittelbare Zusammenstellung der Beispiele aus den Singstimmen geschehen wird.

Man vergleiche zu diesem Behufe die verschiedenen Melodien über dieselben Worte des Sextus.





N e u n m a l äussert Sextus denselben Gedanken, jedesmal aber offenbart die Musik eine mehr oder weniger verschiedene Empfindungsnüance desselben. Ist aber in diesen verschiedenen Ausdrucksweisen derselben Worte eine einzige, die psychologisch unwahr erscheint?

»Keiner, der stirbt, kann mehr leiden!« lautet es in wörtlicher Uebersetzung. Bei a) ist es reine Verzweiflung; bei b) wie mit klagender, nach Rettung ausschauender Nüance; bei c) nur der Ausruf »oh Dio«, als wollte bei den beiden ausgehaltenen Takten die Brust vor Verzweiflung springen, und in Takt 61 und 62 sich in den Abgrund stürzend vor der Qual retten; bei d) wie gehetzt von der Qual, hierhin, dorthin den Ausweg suchend, aber überall zurückgetrieben; bei e) wie einen Augenblick ausruhend (T. 67 — 68), aber wieder aufgejagt (T. 69 — 70); bei f) ähnlich, doch das *piacere* trostloser wiederholt; bei g) die Verzweiflung wie im Anfange, aber quälender; dieselbe noch einmal genau wiederholt (s. d. Skizze); bei h) ein schmerzliches Zucken des Herzens gleichsam (82 — 83), und dieselbe Empfindung 84 — 85, nur wie in Ermattung, mit hinschwindender Kraft.

Diesen Schluss mit hinschwindender Kraft zu schildern, kann befremden. Abgesehen, dass ein solcher überhaupt den Eindruck und die Wirkung einer leidenschaftlichen Scene abschwächt, so scheint er auch der Situation nicht angemessen zu sein, denn was Sextus diese Herzensqual bereitet, ist, dass er vor Titus, seinen Wohlthäter, gebracht worden, und dass er ihm Rede stehen soll. Er hat es bisher nicht vermocht, nicht einmal die bestimmte Aufforderung des Kaisers hat ihn vermocht, sich ihm zu nähern, sich auszusprechen; geschwiegen hat er bis jetzt, und nur in seinem Innern, mit sich selbst, ist er beschäftigt gewesen. Nun aber ist es nicht länger zu vermeiden, er fühlt, dass er reden muss, — aber was! Er hat nichts vorzubringen, was seine Schuld beseitigen oder nur in ein milderes Licht zu stellen vermöchte, und müssen sein Schmerz, sein Schrecken, seine Angst, seine Verzweiflung sich bei diesem nahenden unvermeidlichen Momente steigern bis zum höchsten Grade; so, der Natur nach aufgefasst, wäre ein Schluss voll Schwung und Leidenschaft entstanden.

Warum hat Mozart ihn nicht so gebildet? Wahrscheinlich in Rücksicht auf die gleich darauf folgende Arie des Sextus. In dieser wiederholt sich eigentlich die vorige Situation, da Sextus ziemlich dieselben Empfindungen, im zweiten Theile dieselbe Verzweiflung noch einmal auszudrücken hat. Diese Arie wollte und musste Mozart um des Sängers willen grösser und breiter halten, hier musste er die Situation nach allen Seiten hin ausbeuten und minutiöser ausmalen. Diess fühlend, stellte er den zweiten Theil des Terzett's in Schatten, um das Interesse des Zuschauers nicht zu sättigen, sondern für die Arie zu sparen und zu erhalten.

In diesem Satze sieht man auch einige Melismen, die nicht als eitles Spiel für den Sänger hingeschrieben, sondern wahre Regungszüge sind, so Takt 61, Takt 67 und 68, und ferner Takt 71 und 72.

Endlich hat dieses Terzett noch eine Eigenheit, die zu wichtigen Betrachtungen führt.

Mit Ausnahme der wenigen Worte, welche Titus an Sextus richtet, reden alle drei Personen die ganze Scene hindurch gar nicht zu einander.

Sie sehen sich während ihres ganzen Beisammenseins kaum an, und wenn es geschieht, nur verstohlen; jeder spricht, monologartig, nur seine Gedanken und Empfindungen aus, im Larghetto nach einander, im Allegro gleichzeitig.

Sextus fängt an; während er seine breite Periode vorträgt, stehen Titus und Publius stumm und unthätig da. Hierauf, bei Ti-

tus' Gesang, sind die beiden Andern stumm; sodann kommt Publius an die Reihe, wobei wieder Sextus und Titus schweigen müssen.

Ist dieses »bei Seite« aller Anwesenden, die ganze Situation hindurch, nicht der Gipfel dramatischer Unnatur?

Man denke sich diese Scene in der Wirklichkeit! Sie ist unmöglich, wenn nicht alle Personen närrisch sind.

Auch im recitirenden Schauspiel würde sie nicht zu ertragen sein, obwohl die Einzelreden viel kürzere Zeit dauerten; namentlich aber könnte das gleichzeitige Reden, wie es im Allegro geschieht, nur lächerlich werden.

Dennoch stören uns diese scenischen Unzuträglichkeiten, diess Hin- und Herziehen der Aufmerksamkeit von einer Person zur andern, in der musikalischen Darstellung nicht im geringsten.

Wie ist das zu erklären?

Erstens. Wir sind bei musikalischen Situationen weniger Zuschauer als Zuhörer. Die äussere Handlung macht, wie früher bemerkt wurde, einen Stillstand, und die innere Handlung tritt hervor, d. h. nicht was die Person in der bezüglichen Lage thut, sondern was sie, in Folge ihres früheren Thuns, gegenwärtig empfindet, macht das Wesen der musikalischen Situation aus.

Zweitens. Es ist natürlich, dass unsere Aufmerksamkeit sich auf die Person richtet, die eben spricht (singt). Wir richten Auge und Ohr auf sie, und kümmern uns in diesem Augenblick nicht um die andern Anwesenden. Wenn Sextus singt, sehen und hören wir nur ihn, nicht zugleich Titus und Publius, denn die sagen uns nichts; das Interesse ruht ganz nur auf dem, was uns die Musik von dem Seelenzustande des Sextus offenbart. Nun schweigt Sextus und Titus beginnt. Jetzt wendet sich unser Gemüth und Interesse diesem zu, und jener wie Publius treten zurück. Dieser Wechsel des Interesses wiederholt sich, so oft eine andere Person singt.

Drittens. Dass uns aber dieser Wechsel der Aufmerksamkeit bald auf diesen, bald auf jenen Gemüthszustand verschiedener Personen, also eine Reihe von Gefühlsbruchstücken, nicht stört, liegt in der Natur unserer Seele, wenn sie ausser ihr liegende Objekte anschaut.

Befinden wir uns selbst, in der Wirklichkeit, in einer aufgeregten Gemüthslage, so sind wir des Heraustretens aus derselben nach Belieben nicht fähig; die Leidenschaft herrscht in uns, und lässt einen Wechsel derselben mit einer andern nicht eher zu, als bis ene erschöpft und ihre Flamme ausgebrannt ist.

Wären wir z. B. Sextus selbst, und befänden wir uns wirklich in seiner Lage, so könnte eine andere Stimmung in unserem Gemüthe nicht eintreten, so lange diese Lage dieselbe bleibt, und ein

Bruchstück nur, ein Abbrechen, ein theilweises Aussetzen derselben, und ein anderes Empfinden dazwischen wäre uns selbst mit starkem Willen nicht möglich.

Anders ist es, wenn wir das Thun und Empfinden der Menschen in der Kunstnachahmung anschauen.

Wem der Tod seines geliebten Kindes verkündet würde, könnte vor eigenem Schmerz an keinem Zustande anderer Personen Theil nehmen.

Wenn aber eines Vaters Schmerz über den Tod eines Kindes in der Scene eines Schauspiels dargestellt ist, in der folgenden Scene dagegen die Freude des Wiedersehens zweier Getrennten, so vermag der blos Anschauende beiden verschiedenen Zuständen die gleiche Theilnahme zuzuwenden. Er fühlt in der ersten Scene die Trauer, in der andern die Freude mit, denn des Zuschauers Seele ist nicht selbst unmittelbar durch die Wirklichkeit getroffen, sondern wird nur mittelbar durch die Vorstellung bewegt, welche niemals die Kraft der Wirklichkeit erreichen, und also auch die ausschliessliche Wirkung einer unmittelbaren Selbstempfindung nicht haben kann.

Was den Wechsel zweier Scenen in der Kunstnachahmung geniessbar macht, geschieht auch beim Wechselausdruck beider Empfindungen in derselben Scene. Wir vermögen in dieser musikalischen Periode die Trauer, in der folgenden die Freude mit zu empfinden, und hiermit sind die Gründe angegeben, weshalb die Ensembles in der Opernmusik unsern Genuss nicht stören. Die Kunstwahrheit ist eben eine andere, als die Naturwahrheit.

Hieraus folgt aber auch, dass die Musik keine Dienerin der Poesie ist, die in der Oper erst die zweite Rolle einzunehmen habe, dass vielmehr das dramatische Gedicht nur die Unterlage bildet, auf welcher jene alle ihre mannichfachen eigenthümlichen Reize entfalten kann. Die Ensembles sind ein Vorrecht der Musik allein, das wir derselben erhalten, wo möglich immer reiner ausbilden, aber nicht in übelverstandenem Naturrigorismus rauben sollen.

Ueber die verschiedenen Formen des Terzetts etwas bestimmen wollen, würde eine vergebliche Mühe sein. Sie sind in grosser Mannichfaltigkeit bereits vorhanden, doch wird Niemand sagen können, dass alle möglichen Arten schon erschöpft seien. Durch das Studium der vorhandenen muss sich der Kunstjünger mit ihren mannichfaltigen Erscheinungsweisen bekannt machen. Dann wird er bei Talent und dem nöthigen Anlass auch noch neue bilden können.

Dreizehntes Kapitel.

Von den Ensemble-Stücken.

Der Begriff »Ensemble« ist in der Oper ein schwankender. Eigentlich sind, wie schon bemerkt, alle mehrstimmigen Stücke Ensembles, also schon das Duett und Terzett. Doch werden diese Piècen nach ihrer Stimmenzahl benannt. Demnach sollte jedes vierstimmige Stück Quartett, jedes fünfstimmige Quintett u. s. f. überschrieben werden. Diese Bezeichnungsweise wird aber nicht konsequent festgehalten; denn man findet unter der Ueberschrift Ensemble auch zuweilen Vereinigungen von vier oder fünf, oder sechs und noch mehr Stimmen. Warum bald die eine bald die andere Benennung beliebt wird, ist nicht wohl einzusehen. Wir wollen uns den Kopf darüber nicht zerbrechen, denn so oder so, die Grundsätze, nach welchen mehrstimmige Sätze in der Oper zu bilden sind, bleiben im Ganzen dieselben, wie wir zum Theil schon früher angegeben.

So z. B. behält die früher aufgestellte Forderung im allgemeinen ihre Geltung, dass alle Personen, die auf der Scene gegenwärtig sind, auch singend mit beschäftigt, auf irgend eine Weise von der Situation affizirt und zu Aeusserungen ihrer dadurch hervorgerufenen Gefühle genöthigt sein sollen.

Nicht weniger bleibt das Postulat in Kraft, das Zusammensein der Personen auf natürliche Weise herbeizuführen, gehörig zu motiviren.

Mögen die Personen gleich beisammen sein, oder mögen sie nacheinander auftreten, das Kommen, Verweilen und Gehen muss allezeit aus natürlichen Ursachen geschehen.

Wenige Opern gibt es jedoch, in denen nicht mehr oder weniger besonders gegen das letztere Gesetz gesündigt wäre, wie z. B. das Sextett in D. Juan zeigt.

Dass Elvire und Leporello ob in einem fremden Hause oder in Elvirens Wohnung auftreten, möchte allenfalls hingehen, sie sind durch D. Juan von der Strasse verscheucht worden, und haben den nächsten Zufluchtsort ergriffen. Wie aber später Donna Anna und Ottavio bei ihrer Zurückkunft vom Begräbniss des Commendatore in das dunkle Zimmer eines fremden Hauses kommen, ebenso später Zerline und Masetto, ist nicht zu begreifen und nicht anders zu erklären, als dass der Dichter eben ein Sextett für den Komponisten hat schreiben wollen.

Was bisher über die Texte zu den einzelnen Singstücken be-

merkt worden, gilt auch für die Ensembles. Einfachheit des Ausdrucks und Kürze der Strophen werden sich immer am günstigsten für die musikalische Behandlung erweisen. Alle einzelnen Momente der Situation sollen nur skizzenhaft angegeben, nicht dichterisch breit ausgemalt sein. Denn je mehr das Letztere geschieht, je breiter und subtiler der Text ausgeführt ist, desto mehr wird der Musiker in der psychologischen Darstellung wie in der Entfaltung der musikalischen Reize gehindert.

Das Ensemble, als mehrstimmiges Tonstück im Allgemeinen, kann entweder durchgängig nur aus einer Situation bestehen, oder aus mehreren, an einander gereihten verschiedenen Scenen gebildet sein. Wir wollen nun eines der letzteren Art betrachten, die Introduktion zum Don Juan, und fassen zunächst den Text dazu ins Auge.

Leporello, D. Anna, D. Giovanni, Commendatore.

Leporello.

Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sà gradir;
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir!
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir.
Oh che caro galantuomo!
Vò star dentro colla bella
Ed io far la sentinella.
Ma mi par che venga gente
Non mi voglio far sentir.

D. Anna.

Non sperar se non m'uccidi
Ch' io ti lasci fuggir mai.

D. Giovanni.

Donna folle, indarno gridi,
Chi son io tu non saprai!

Leporello.

Che tumulto, oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

D. Anna.

Gente, servi! al traditore!

D. Giovanni.

Taci e trema al mio furore!

D. Anna.

Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.

D. Giovanni.

Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

D. Anna.

Scellerato!

D. Giovanni.

Sconsigliata! —

Leporello.

Stà a veder che il malandrino
Mi farà precipitar.

Commendatore.

Lascia la indegno,
Battiti meco.

D. Giovanni.

Và, non mi degno,
Di pugnar teco?

Commendatore.

Così pretendi
Da me fugir?

Leporello.

Potessi almeno,
Di quà partir.

D. Giovanni.

Misero, attendi
Se vuoi morir.

Commendatore.

Ah soccorso, son tradito!
L'assassino m'ha ferito
E dal seno palpitante
Sento l'anima partir.

D. Giovanni.

Ah già cade il sciagurato,
Affannosa e agonizzante
Già dal seno palpitante
Veggo l'anima partir.

Leporello.

Qual misfatto! Qual ecceso!
Entro il sen dallo spavento
Palpitar il cor mi sento.
Jo non sò che far, che dir.

In diesem Ensemble sind die vier Personen niemals alle zu gleicher Zeit auf der Bühne und in Handlung.

Den Anfang der Scene macht Leporello allein; alsdann treten Donna Anna und Don Juan hinzu; hierauf erscheint der Commendatore, während Donna Anna nach Beistand forteilt. Zum Schluss der Scene sind Don Juan, der Commendatore und Leporello vorhanden. Letzterer nur ist während des ganzen Ensembles gegenwärtig. So beginnt das Stück mit einem Arientheil, und wird, obgleich vier Personen die Handlung bilden, doch niemals zum Quartett, sondern bringt es nur bis zum Terzett.

Die Situation ist eine der stärksten, welche die Bühne bringen kann, eine nächtliche Schauerscene. Nachdem der Wache haltende Diener seinem Unmuth über das ruchlose Treiben seines Herrn Ausdruck gegeben, erscheint dieser, von der überfallenen D. Anna verfolgt und aufgehalten, und die Scene schliesst mit dem Tode des Commendatore.

Aber mit wie wenigen, ganz kurzen, skizzenhaften Strichen sind alle diese schrecklichen Ereignisse von dem Dichter gezeichnet. Da gibt es keine breite Ausführung der einzelnen Momente, keine poetischen Bilder und Ausschmückungen, alles ist mit den wenigsten, natürlichsten Worten auf's knappste ausgedrückt.

Diese Behandlung ist den Operndichtern als Muster zu empfehlen, denn sie gibt dem Komponisten Freiheit zur vollen musikalisch-psychologischen Ausmalung der Situation.

Wie ging nun Mozart bei der Formung seiner Ensembles zu Werke? Es leben für Kunstanschauungen zwei Forderungen in der Seele des Menschen, die sich einander zu widersprechen scheinen: das Verlangen einerseits, in einer überkommenen Stimmung zu verharren, andererseits, einen Wechsel derselben zu erfahren. Das erstere Gesetz, welches man bekanntlich das Gesetz der Trägheit nennt, bleibt so lange in Kraft, als die Erscheinung ihre Wichtigkeit und ihr Interesse für uns behält. Das Verlangen nach Aufhören derselben und nach Wechsel tritt ein, wenn der Gegenstand erschöpft ist, und man sich von seiner Darstellung gesättigt fühlt.

Zu langes Verbleiben in einer und derselben Form ermüdet und führt Langeweile herbei; ein zu ofter Wechsel lässt das Interesse nirgends warm werden, und bringt Verwirrung mit sich. In letzterem Fall entsteht Uebermannichfaltigkeit, im ersteren Monotonie.

Hat demnach der Komponist den Text zu einem dramatischen Tonstück, und hier speziell zu einem Ensemble vor sich, so wird er, weil die einfache Form immer die beste, weil fassbarste bleibt, immer zunächst untersuchen, welche Momente desselben in einer und derselben Taktart mit einem und demselben Tempo sich dar-

stellen lassen, ohne durch zu grosse Länge zu ermüden und in der Auffassung der psychologischen Wahrheit untreu zu werden.

Er wird einen Wechsel in der Form nur da eintreten lassen, wo eine bedeutende Wandlung in der Situation und den Empfindungen der handelnden Personen eintritt, die sich in der gegenwärtigen Form nicht mehr als psychologisch motivirt offenbaren kann. Demgemäss hält Mozart in seinen Ensembles eine einmal gewählte Formart so lange fest, als die darin zu schildernden einzelnen Gefühlsmomente eine Aenderung derselben nicht unbedingt nothwendig machen.

Und so sehen wir die sehr verschiedenen Momente der Handlung und der Empfindungen der Personen in dieser Introduktion nur in zwei Hauptgruppen gebracht, beide in derselben Taktart, aber in zwei verschiedene Tempo's: in ein Allegro molto und in ein Andante.

In die erste Form fasste Mozart die meisten Momente zusammen, den Unmuth des wachestehenden Leporello, den ganzen Auftritt D. Anna's und D. Juan's, das Erscheinen des Commendatore, dessen Herausforderung D. Juan's und den Kampf beider. So verschieden diese Momente in Handlung und Leidenschaft sind, haben sie doch alle das Gemeinsame mehr oder weniger heftiger Leidenschaft, welche alle in derselben Takt- und Tempoart ausgedrückt werden können.
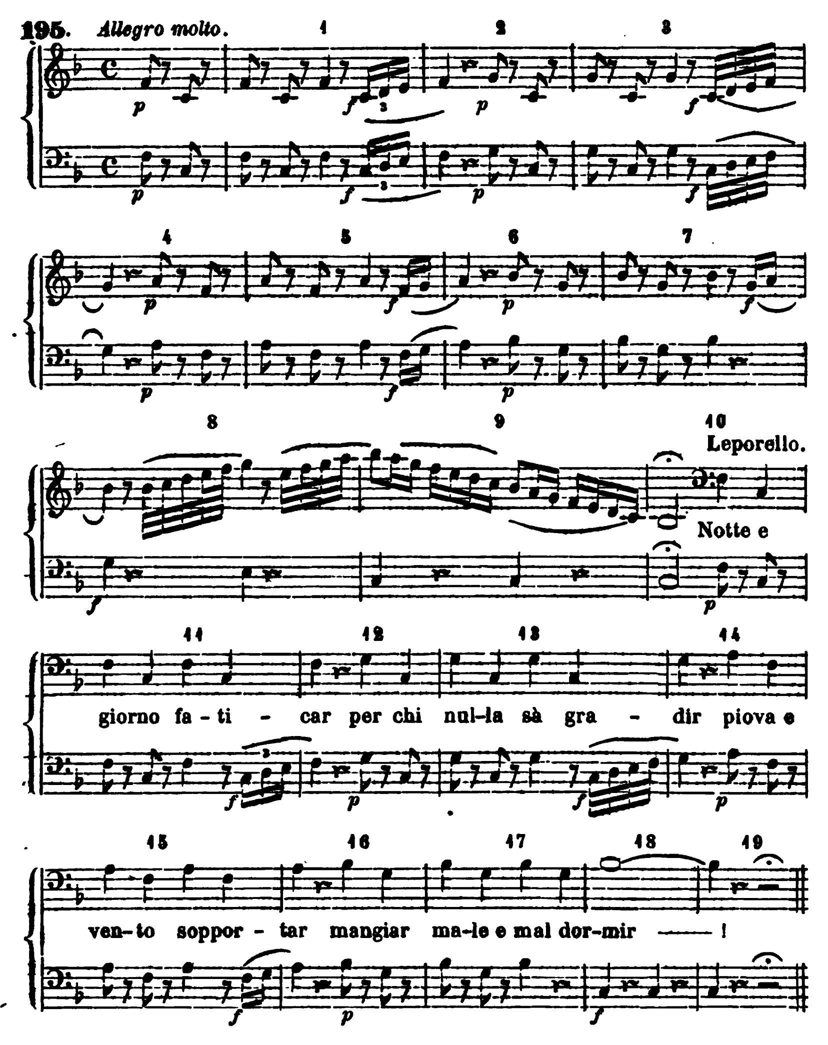
Sobald aber der Commendatore den Todesstoss empfangen hat, hört der Sturm in den Gemüthern der drei Personen auf, die letzten Seufzer des sterbenden Greises, eine Art Mitleid D. Juan's mit seinem Opfer, und das starre Entsetzen Leporello's über die blutige That vertragen kein schnelles Tempo mehr, und so sind die drei Schlussstrophen, worin die Anwesenden ihre Empfindungen zugleich äussern, in einem langsamern Zeitmaass, einem Andante, verarbeitet.

Das Nächste, woran Mozart nach dieser Bestimmung gedacht hat, wird die Haupttonart gewesen sein; er wählte für den ersten Theil F-dur, mit den angemessenen Ausweichungen, für den zweiten Theil F-moll, als Repräsentanten des düstern und traurigen Wechsels der Situation.

Wir lassen vorläufig die Frage über die Mitwirkung der Tonart, so wie der anderen musikalischen Elemente für den Ausdruck bei Seite, um an passenderem Ort darauf zurückzukommen, und gehen hier gleich auf die musikalische Behandlung der einzelnen Textstellen innerhalb der zwei grossen Haupttheile der Form über.

Da sind nun zuerst die elf Verse des Textes zu betrachten, welche Leporello, noch allein auf der Scene, vorzutragen hat.

Wir setzen die Skizze des Gesangs mit blossem Bass her, wie Mozart seine erste Erfindung stets zu entwerfen pflegte, und lassen dann die nöthigen Erörterungen dazu folgen.



Wenn der Komponist über die Hauptheile der Situation und Gefühlsäusserungen der Personen im Reinen ist, so hat er nun die einzelnen Vorstellungen und die daraus entstehenden Regungen und Gefühlsnüancen zu betrachten, die innerhalb der Haupttheile derselben entstehen müssen.

Jede einzelne Vorstellung und Regung, die sich von der anderen durch irgend eine Modifikation unterscheidet, gibt eine kleine psychologische Einheit für sich, welche technisch in der Form der Periode oder Gruppe dargestellt, im Ganzen nach denselben Gesetzen gebildet wird, denen die Instrumentalformen gehorchen.

Eine solche erste psychologische Einheit bilden die vier ersten Verse der Introduktion.

Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sà gradir;
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir!

Die Worte, welche der Text hier liefert, kann der Komponist mit dem musikalischen Ausdruck nicht verfolgen; Nacht — Tag, Regen — Wind etc. liessen sich zwar durch äussere Tonmalerei versinnlichen, aber dann bedürfte jedes dieser Worte ein musikalisches Bildchen für sich, was keine einheitliche Stimmung bewirken könnte.

Welche Stimmung gibt sich nun in den vier ersten Versen kund? Unmuth über die Beschwerden, Gefahren und das schlechte Leben überhaupt, welches Leporello in dem Dienste dieses Wüstlings zu ertragen hat. Das ist die psychologische Einheit der ganzen Strophe, die Mozart zugleich in eine technische Einheit gebracht hat (s. Takt 10 bis 19).

Die Worte sind nicht wiederholt, wie es im ersten Unmuth natürlich ist, der seine Gedanken schnell heraussprudelt, — aber alle vier Verse haben dasselbe Motiv, nur jedesmal gesteigert, bis sich im 18ten Takt die Violinen zornig herabstürzen, ganz entgegen den Worten »mal dormir«, wo die Musik, wenn sie sich an die Ausdrücke heften sollte, einschlafen müsste.

Die Gesangperiode wird aber technisch noch eindringlicher gemacht durch das Vorspiel, wodurch eine Gruppe entsteht, wie wir sie in den Instrumentalwerken so oft finden, da die erste Periode der zweiten als Modell dient. Allein auch der Situation ganz angemessen ist dieses Vorspiel.

Leporello soll auf seinen Herrn warten und aufpassen, um ihn nöthigenfalls zu warnen, wenn Gefahr droht. Das innere Grollen über dieses langweilige und gefährliche Schildwachstehen verräth nun schon die Musik vor dem gesanglichen Ausbruch. Ferner wird durch dieses Vorspiel die Art der Situation Leporello's gleich deutlich gemacht, das fatale Warten, welches der Schauspieler durch sein ungeduldiges Wesen kund zu geben hat; und endlich nahm Mozart, der Bühnenkundige, auch Rücksicht auf — den Vorhang. Beim Aufrollen desselben wird die Aufmerksamkeit des Auges erst auf das gerichtet, was die Scene zu sehen gibt, wodurch des Ohres Geschäft, zu hören, vom Zuschauer etwas vergessen wird. Darum ist das musikalische Vorspiel auch schon in dieser Hinsicht am Beginn eines Aktes recht an seinem Platz.
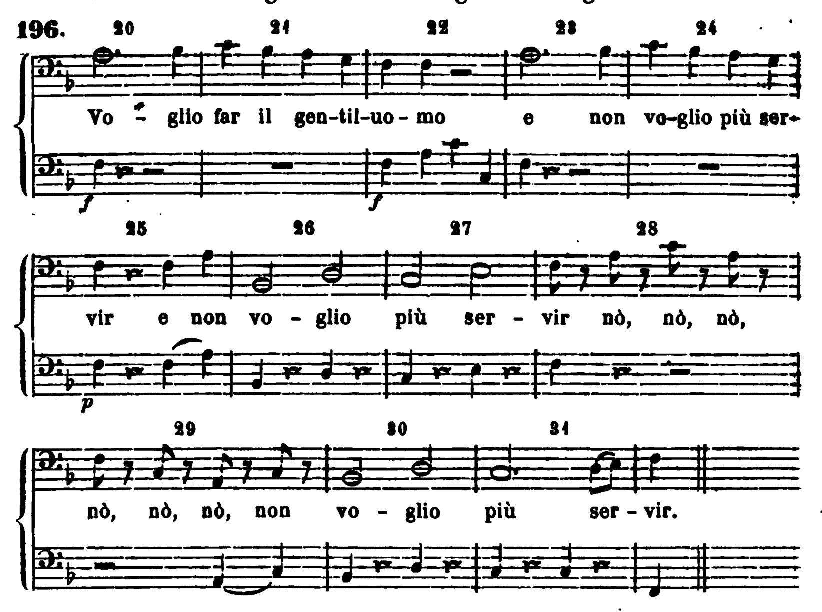
Nach dem ersten Ausbruch des Unmuthes im allgemeinen kommen nun Nüancen, Modifikationen durch Entstehung anderer,

aber immer mit der Hauptstimmung verwandter Vorstellungen und Regungen an die Reihe. Die fatale Lage im Dienste eines solchen Herrn — was ist natürlicher als der Gedanke, sie zu verlassen, und eine bessere Stellung zu suchen, am liebsten — selbst ein Gebieter zu werden. Diese Nüance drücken die beiden folgenden Verse aus.

Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir.

Sie verlangen auch einen andern musikalischen Ausdruck, und sind von Mozart in folgende zwölftaktige Periode gebracht.

196.



Hier sind die beiden Arten von Wiederholungen benutzt: 1) zu derselben Musik andere Worte: und 2) zu denselben Worten andere Musik. Die erste Wiederholungsweise zeigt sich in den Takten 23, 24, 25, deren Melodie dieselbe ist, wie in den vorhergehenden Takten 20, 21, 22, während die Worte verschieden sind.

Es erscheint diese Wiederholungsweise hier ganz natürlich, denn der Gedanke »ich will nicht mehr dienen« ist zunächst in derselben zornigen Aufwallung empfunden, wie der vorhergehende »ich will selbst den Herrn machen«.
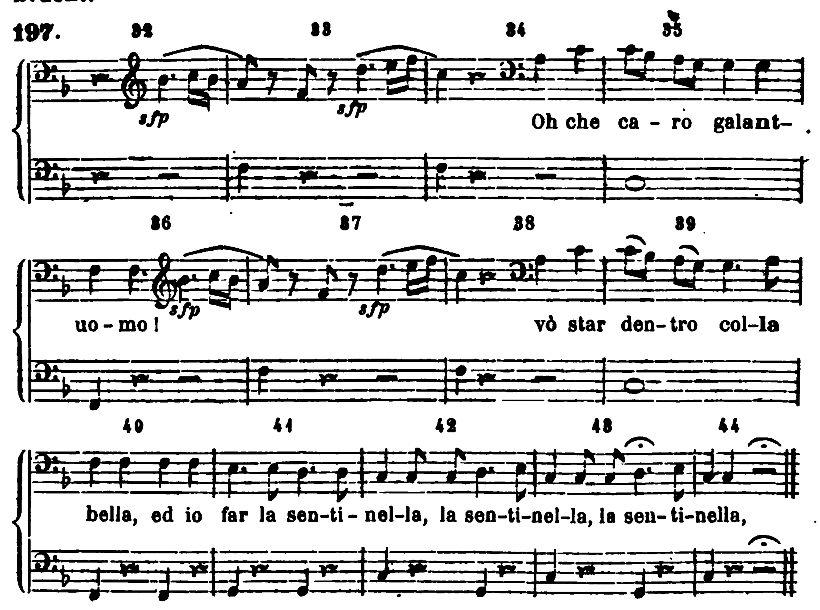
Nun aber bleibt Leporello's Vorstellung mehr an dem »Diener« haften, und drückt der Gesang in Takt 25, 26, 27 diese Worte jetzt verächtlich aus; dabei kommt die andere Formel zur Anwendung, »zu denselben Worten andere Musik«. In Takt 28 und 29 wird der Gesang wieder zorniger und entschlossener auf dem wiederholten

»no«, und sinkt dann mit Takt 30, 31 wiederholt abermals zur Verachtung herab; — so ist auch diese Periode ebenso psychologisch motivirt als technisch klar und einheitsvoll konstruirt.

Wieder einen anderen Gedanken, eine andere verwandte Vorstellung enthalten die drei folgenden Verse:
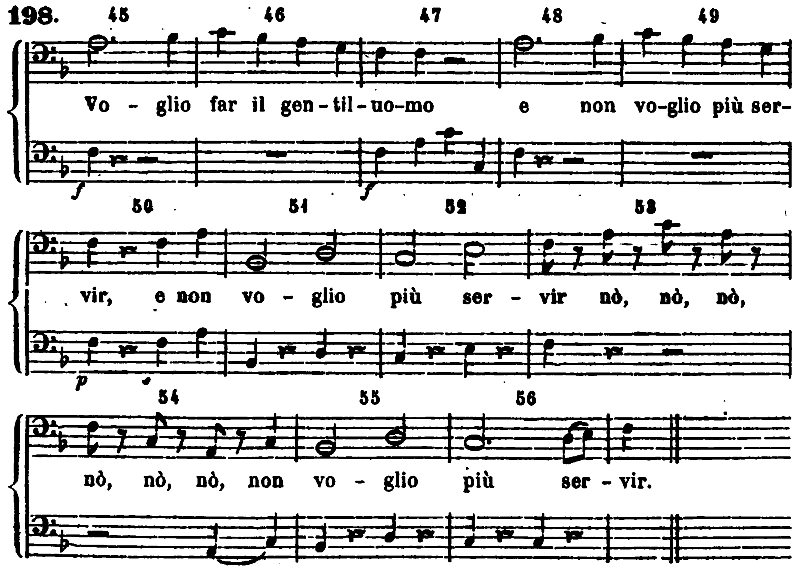
Oh che caro galantuomo!
Vò star dentro colla bella
Ed io far la sentinella!

Hier taucht eine ironisch-höhnische Empfindung in Leporello auf, denn der Bursche ist nicht ohne eine Art Humor und Pfiffigkeit. Diese drei Verse sind in die folgende Periode von 13 Takten gebracht.



Eine Erläuterung derselben ist nach den Bemerkungen zu den vorhergegangenen Perioden nicht mehr nöthig. Nur aufmerksam gemacht sei auf das abwechselnde Spiel zwischen Orchester- und Gesangmelodie, welche Konstruktionsweise Mozart sehr liebt, wohl in keinem Singstück ganz fehlen lässt, und die immer von angenehmer Wirkung ist.
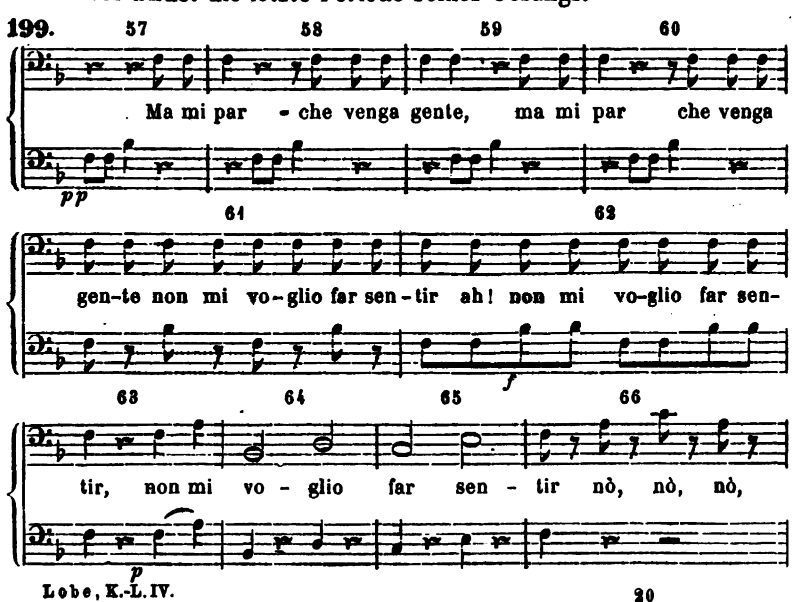
Diess sind die drei Modifikationen innerhalb derselben Hauptstimmung, welche der Text an Leporello enthüllt. Unter diesen ist ihm die liebste, dass er selbst den Herrn spielen will; darum kehrt sie ganz in der vorigen Weise in vollständiger Wiederholung zurück, was psychologisch gerechtfertigt ist, und technisch durch eine Art Repetition die Form verfestigt und abrundet.
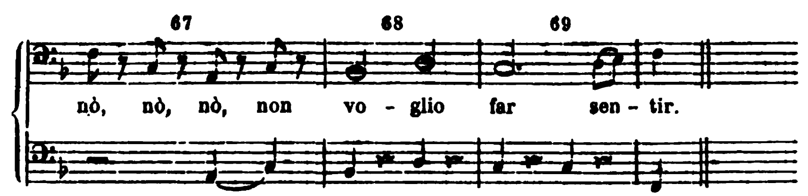


Nun aber tritt ein anderer Moment in der Situation ein, der ihn aus seiner bisherigen Stimmung reisst und seine Gedanken und Empfindungen in eine andere Sphäre führt, indem sich ihm ein Geräusch bemerkbar macht.

Ma mi par che venga gente,
Non mi voglio far sentir.

Diess bildet die letzte Periode seines Gesangs.





An dieser Periode ist der Schluss bemerkenswerth. Vom 63. Takte an bis zum 69. ist der musikalische Gedanke derselbe, der schon im Anfang vom 25. bis zum 31. und weiterhin vom 50. bis mit 56. Takt erscheint. Aber wie ganz verschieden von einander sind beide Wortgedanken!

Oben heisst es:

E non voglio più servir!

und hier unten:

Non mi voglio far sentir!

Der technische Grund dafür ist leicht einzusehen: die nochmalige Wiederholung dieser Musikphrase am Schluss bewirkt eine grössere Einheit der Form und rundet sie auf's anmuthigste ab. Allein wie steht es mit der psychologischen Wahrheit? Können jene beiden, den Worten nach so verschiedenen Aeusserungen durch dieselbe Melodie und Begleitung ausgedrückt werden? Doch wohl. Denn obzwar die Worte verschieden sind, ist die Grundempfindung dieselbe — Unmuth. Die Worte »non mi voglio far sentir« empfindet Leporello in dem Sinn: »Ich werde mich hüten, dem Wüstling zu Hilfe zu kommen. Ich verberge mich.« Diess ist seinem feigen Charakter und seiner ganzen Stimmung gemäss. Beiden Versen liegt also derselbe Gedanke zu Grunde, sich in Sicherheit zu bringen; dort vor dem Herrn, hier vor der Gefahr. Durch diese gleiche Grundempfindung ist die gleiche musikalische Phrase motivirt.

Jetzt verändert sich die Situation; an die Arie Leporello's schliesst sich ein Terzett. Diess ist in zwei grössere Gruppen getheilt. Die erste enthält den Auftritt D. Anna's und D. Juan's mit dem bei Seite beobachtenden Leporello über die folgenden Verse.

D. Anna.

Non sperar, se non m'uccidi,
Ch'io ti lasci fuggir mai.

D. Giovanni.

Donna folle! indarno gridi,
Chi son io tu non saprai.

Leporello.

Che tumulto, oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

D. Anna.

Gente, servi, al traditore!

D. Giovanni.

Taci e trema al mio furore!

D. Anna.

Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.

D. Giovanni.

Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

D. Anna.

Scelerato!

D. Giovanni.

Sconsigliata!

Leporello.

Stà a veder, che il malandrino
Mi farà precipitar.

Die zweite Gruppe entsteht bei dem Auftritt des Commendatore, während D. Anna entflieht, und hat die folgenden Verse als Unterlage.

Commendatore.
Lascia la indegno!
Battiti meco.
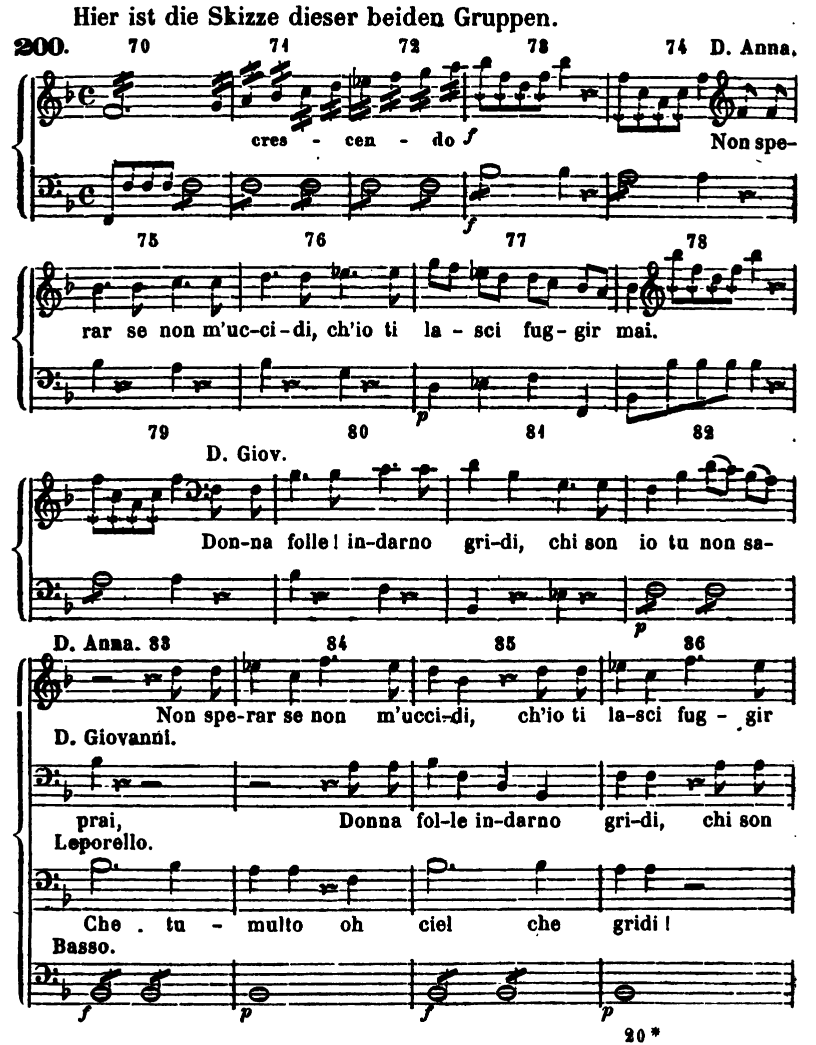
D. Giovanni.
Và, non mi degno
Di pugnar teco.
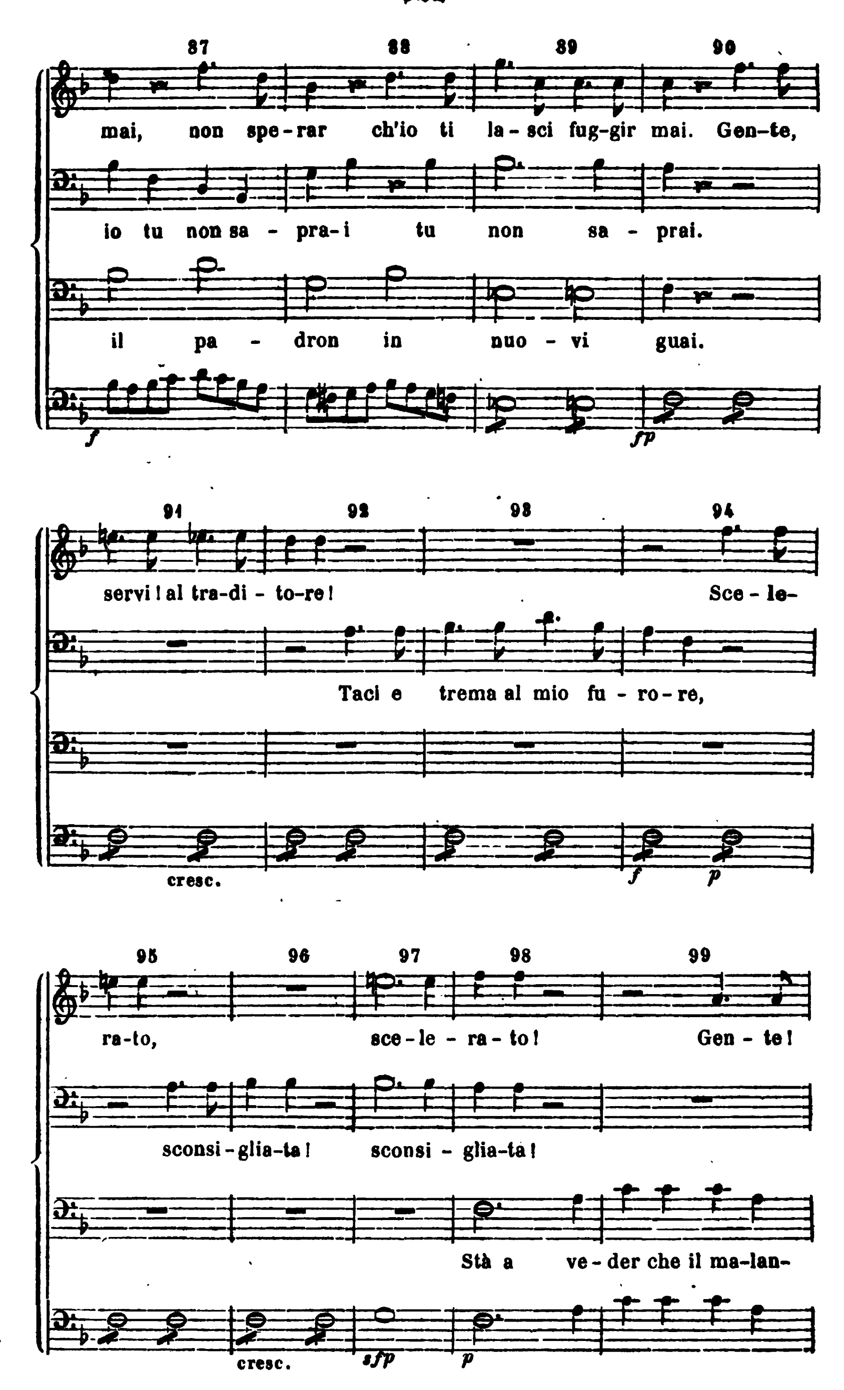
Commendatore.
Così pretendi
Da me fuggir?
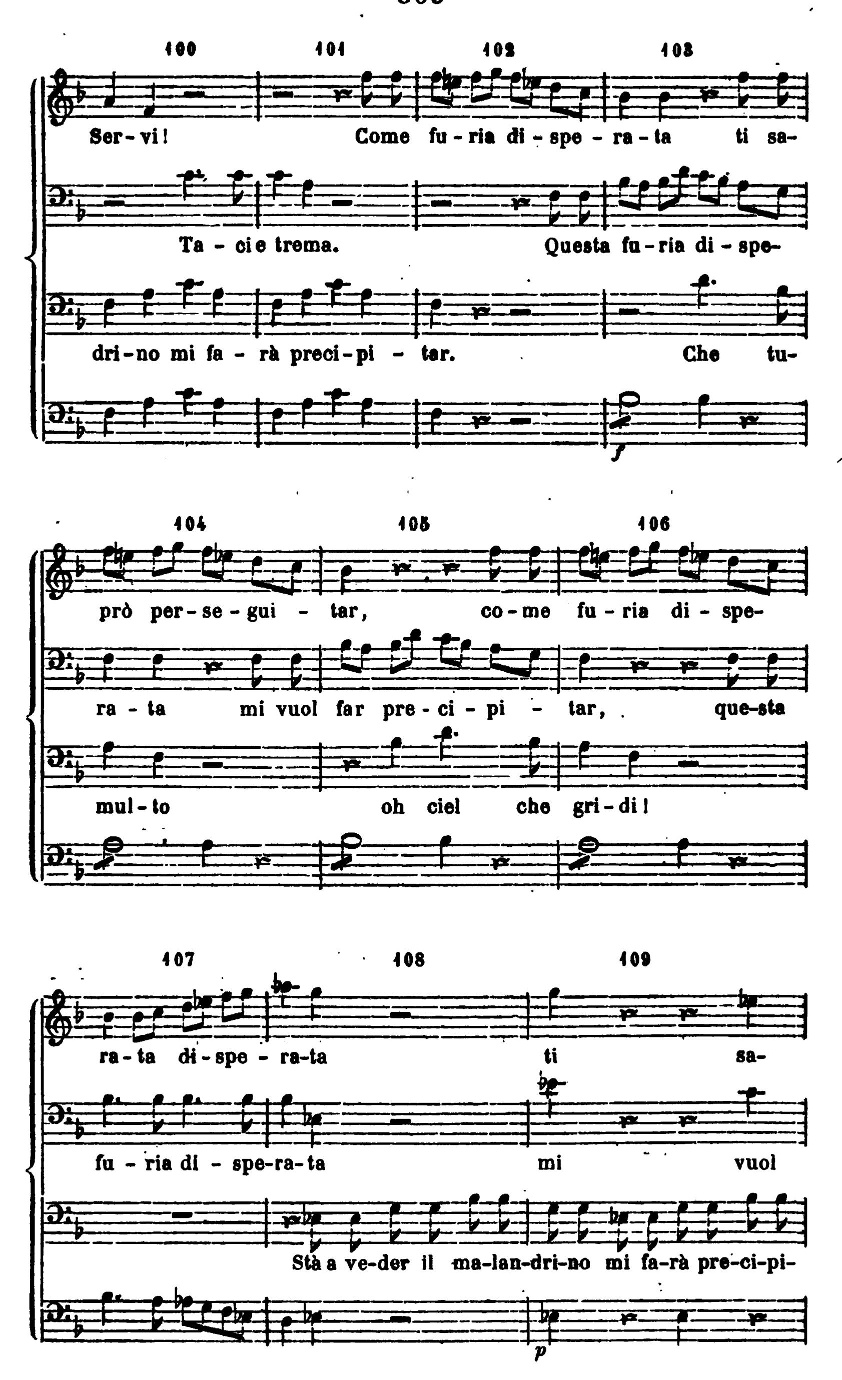
Leporello.
Potessi almeno
Di quà partir.
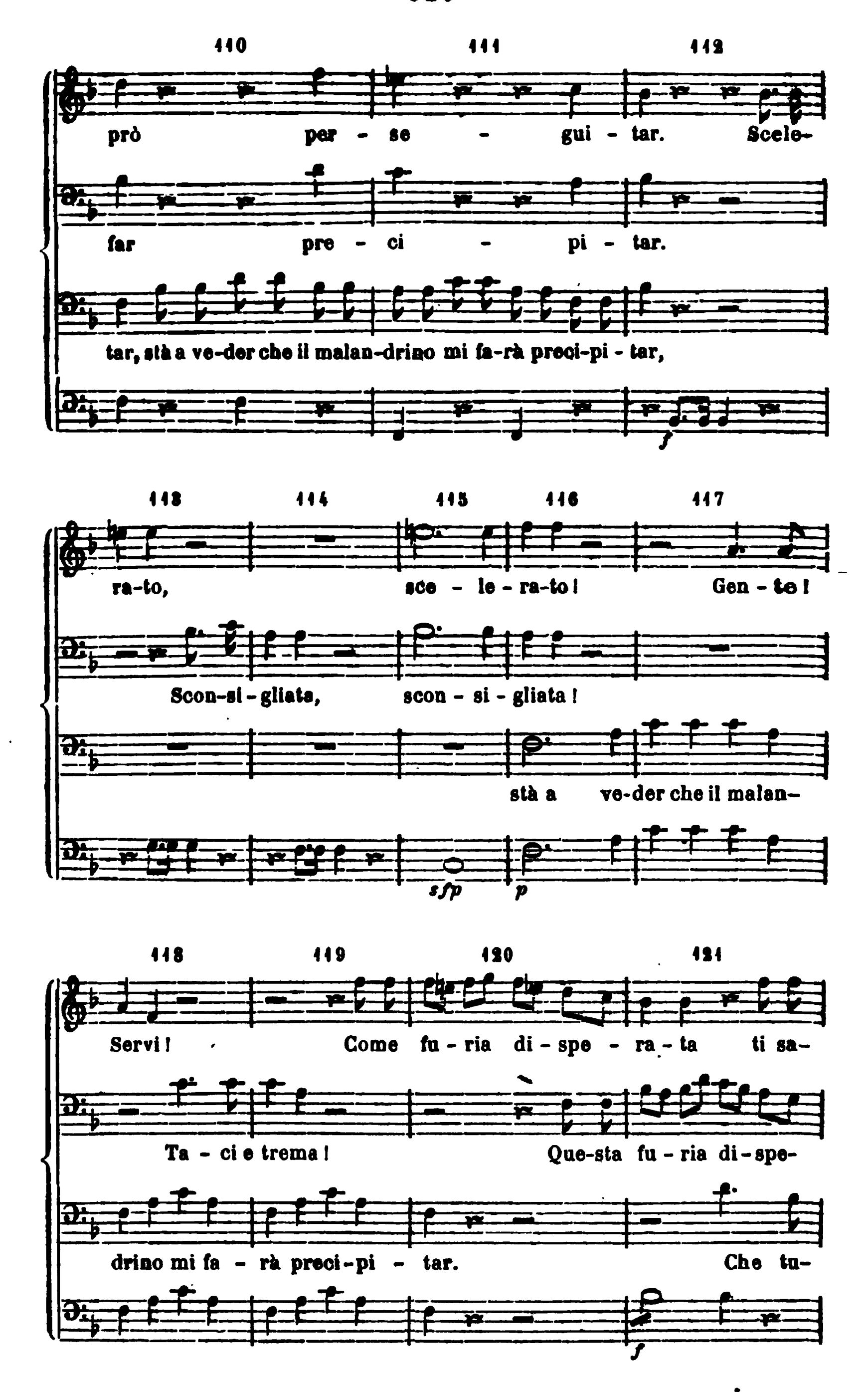
D. Giovanni.
Misero, attendi
Se vuoi morir.
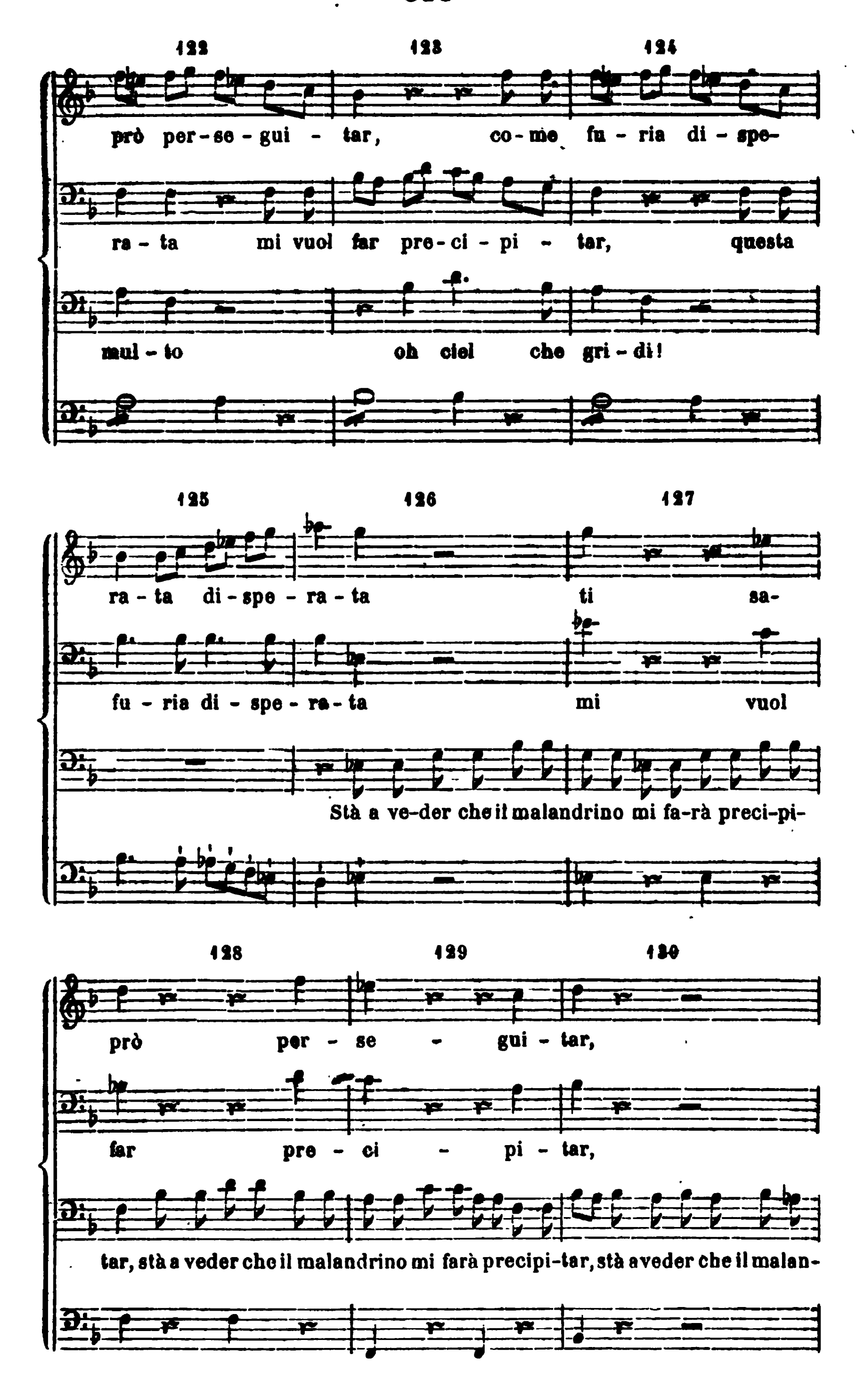
Hier ist die Skizze dieser beiden Gruppen.

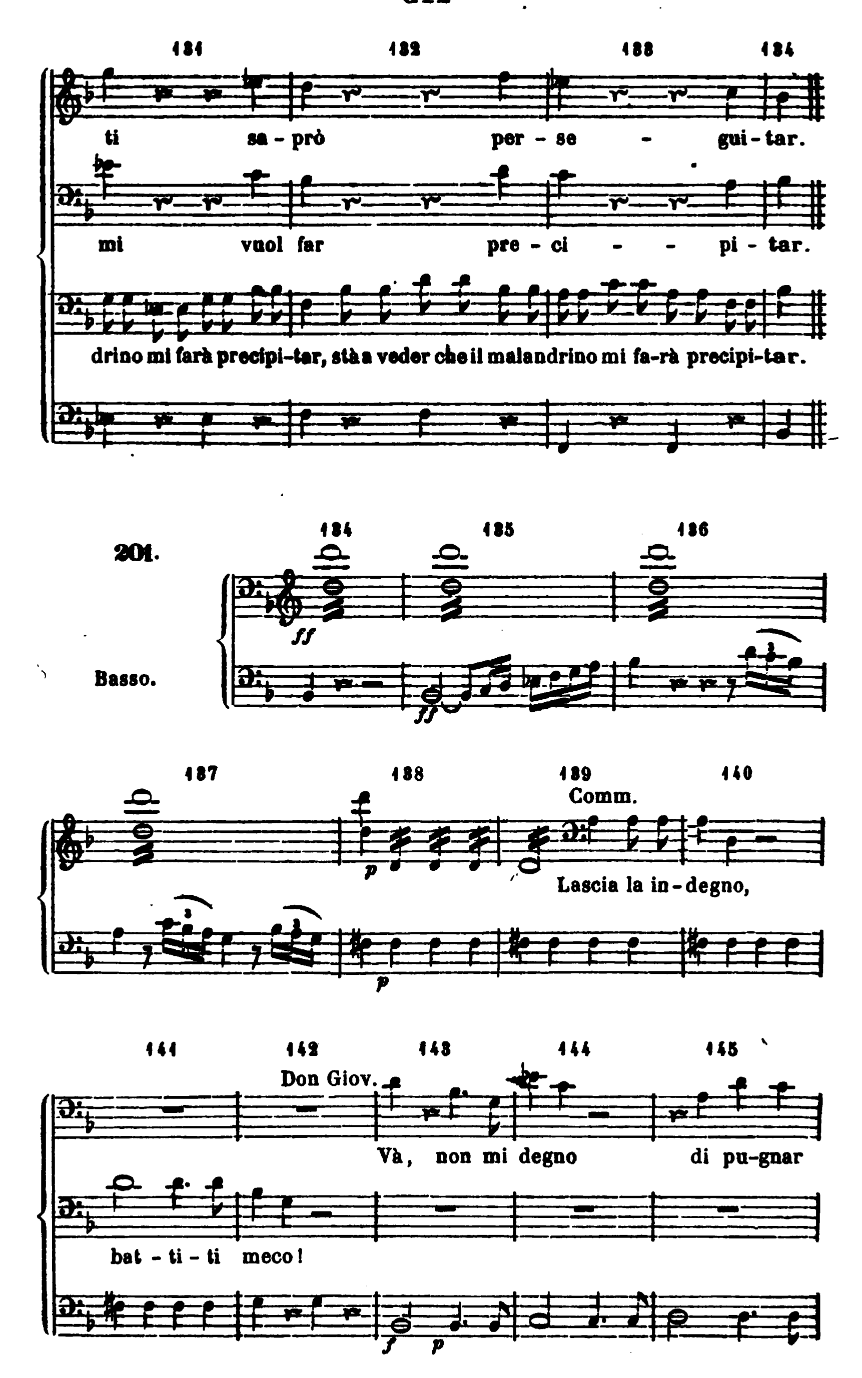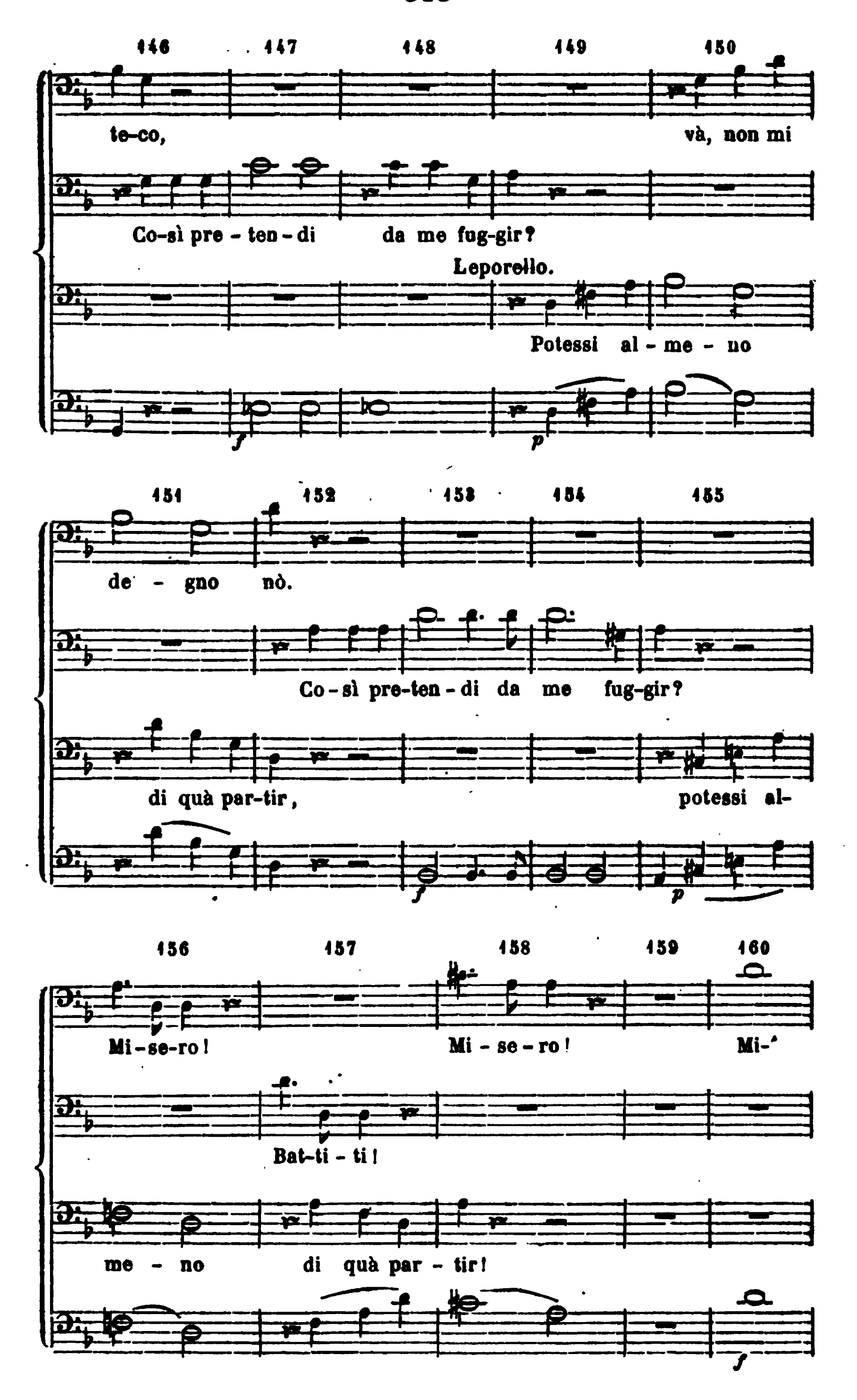



mai, non spe-rar ch'io ti la-sci fug-gir mai. Gen-te,
io tu non sa - pra-i tu non sa - prai.
il pa - dron in nuo - vi guai.
servi! al tra-di - to-re! Sce - le-
Taci e trema al mio fu - ro - re,
cresc.
ra-to, sce - le - ra - to! Gen - te!
sconsi - glia-ta! sconsi - glia-ta!
Stà a ve - der che il ma-lan-
cresc.

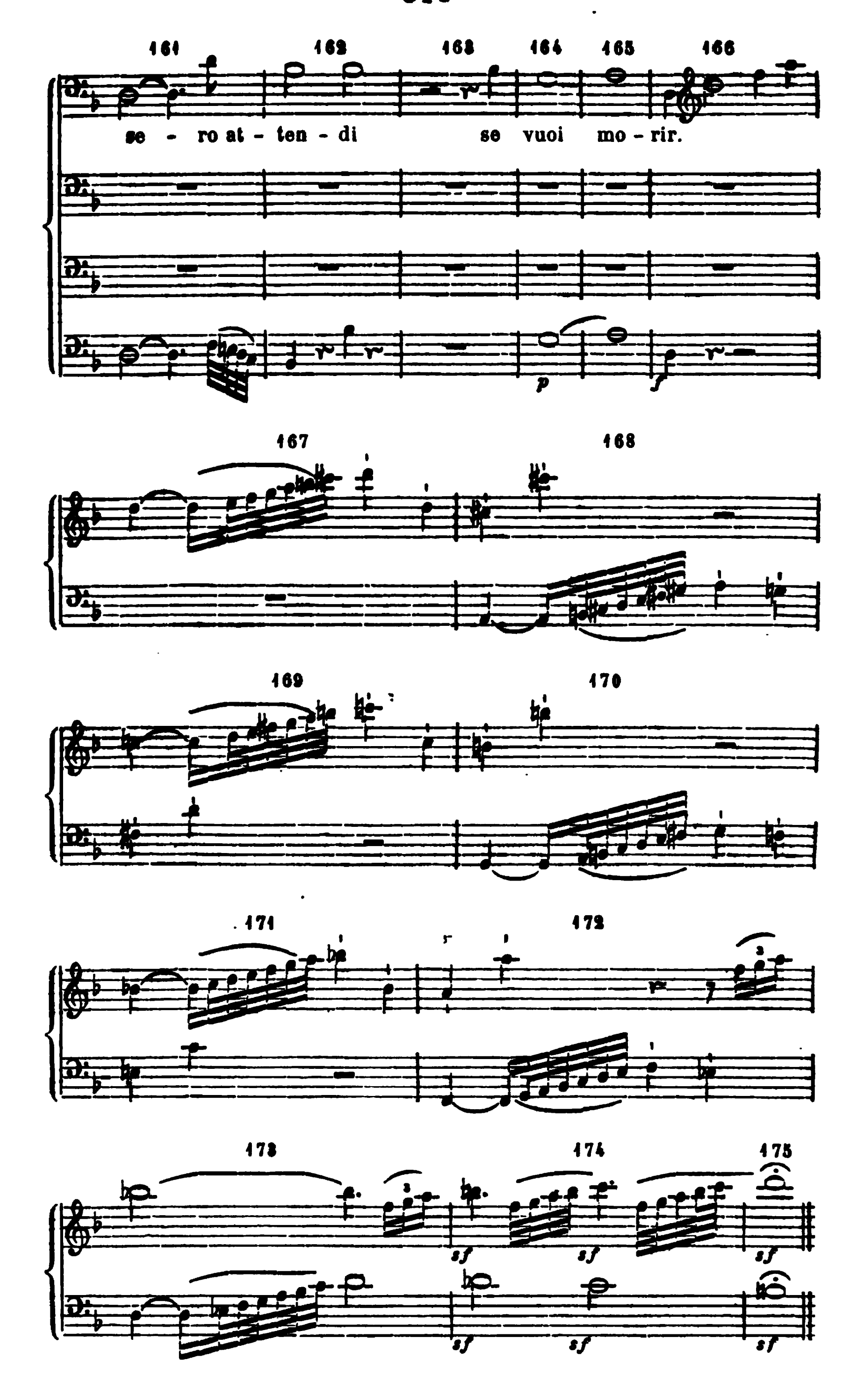

100
101
102
103
Ser-vi! Come fu-ria di-spe-ra-ta ti sa-
Ta-ci e trema. Questa fu-ria di-spe-
dri-no mi fa-rà preci-pi-tar. Che tu-
104
105
106
prò per-se-gui-tar, co-me fu-ria di-spe-
ra-ta mi vuol far pre-ci-pi-tar, que-sta
mul-to oh ciel che gri-di!
107
108
109
ra-ta di-spe-ra-ta ti sa-
fu-ria di-spe-ra-ta mi vuol
Stà a ve-der il ma-lan-dri-no mi fa-rà pre-ci-pi-


pro per - se - gui - tar. Scele-
far pre - ci - pi - tar.
tar, stà a ve-der che il malan-drino mi fa-rà preci-pi - tar,
ra-to, sce - le - ra-to! Gen - te!
Scon-si - gliata, scon - si - gliata!
stà a ve-der che il malan-
Servi! Come fu - ria di - spe - ra - ta ti sa-
Ta - ci e trema! Que-sta fu - ria di - spe-
drino mi fa - rà preci-pi - tar. Che tu-


122
123
124
prò per-se-gui - tar, co-me fu-ria di-spe-
ra-ta mi vuol far pre-ci-pi - tar, questa
mul-to oh ciel che gri-di!
125
126
127
ra-ta di-spe-ra-ta ti sa-
fu-ria di-spe-ra-ta mi vuol
Stà a ve-der che il malandrino mi fa-rà preci-pi-
128
129
130
prò per - se - gui - tar,
far pre - ci - pi - tar,
tar, stà a veder che il malandrino mi farà precipi-tar, stà a veder che il malan-


ti sa - prò per - se - gui - tar.
mi vuol far pre - ci - - pi - tar.
drino mi farà precipi-tar, stà a veder che il malandrino mi fa-rà precipi-tar.
201.
Basso.
Comm.
Lascia la in - degno,
bat - ti - ti meco!
Don Giov.
Và, non mi degno di pu-gnar


146 147 148 149 150
te-co,
và, non mi
Co-sì pre - ten - di da me fug-gir?
Leporello.
Potessi al - me - no
151 152 153 154 155
de - gno nò.
Co - sì pre-ten - di da me fug-gir?
di quà par-tir,
potessi al-
156 157 158 159 160
Mi-se-ro!
Mi - se - ro!
Mi-
Bat-ti - ti!
me - no di quà par - tir!



161
162
163
164
165
166
se - ro at - ten - di se vuoi mo - rir.
p
f
167
168
169
170
171
172
173
174
175
sf

Betrachtungen über diesen Theil der Sätze.

Die Aeusserungen der drei Personen geschehen im Texte alle nacheinander, wie das Gespräch im wirklichen Leben, und die Nachahmung desselben im recitirenden Drama es thun. In den meisten Stellen der Musik äussern aber Donna Anna, Don Juan und Leporello ihre Empfindungen gleichzeitig.

Beim Auftritt der beiden neuen Personen beginnt D. Anna:

Non sperar, se non m'uccidi,
Ch'io ti lasci fuggir mai.

Hierauf erwidert D. Juan:

Donna folle! indarno gridi,
Chi son io tu non saprai.

Diess geschieht zuerst, wie in der Wirklichkeit, nacheinander. D. Anna von Takt 74 bis mit 78; D. Juan von Takt 79 bis mit 83.

Nun aber wiederholt Donna Anna ihre Worte; dasselbe thut zugleich Don Juan mit den seinigen, und hierzu ebenfalls zugleich singt Leporello:

Che tumulto! o ciel, che gridi,
Il padron in nuovi guai.

Und so sind die Reden der Personen in beiden Gruppen theils nacheinander, theils zusammen singend behandelt.

Wir haben diese Kunstfähigkeit der Musik und ihre schönen Wirkungen schon im Duett gesehen, und nach denselben Gesetzen sind alle mehrstimmigen gleichzeitigen Aeusserungen der Personen in den Ensembles zu beurtheilen und gerechtfertigt. — Hier ist nur zu fragen: wie ist bei verschiedenen, oft entgegengesetzten Empfindungen eine Einheit des Ganzen zu erzeugen?
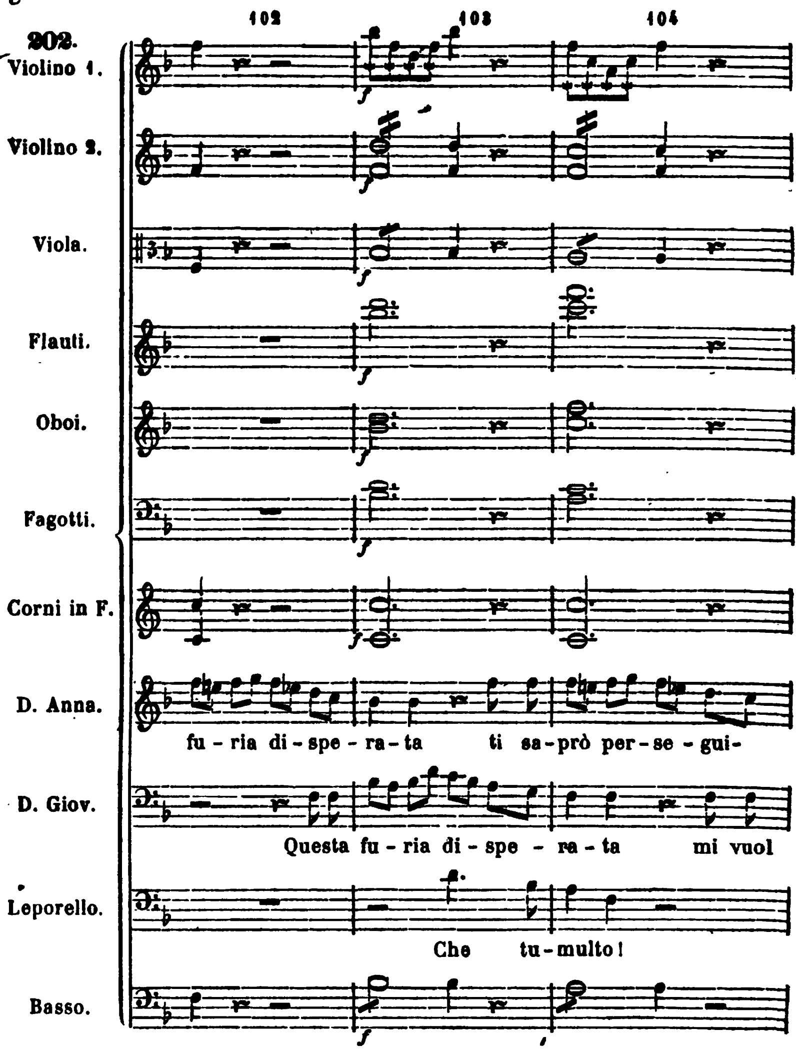
Dadurch, dass der Komponist zunächst das charakteristischste Allgemeinmerkmal der Situation erfasst, und dieses vom Orchester nach den Gesetzen der musikalischen Einheit festhalten und durchführen lässt.
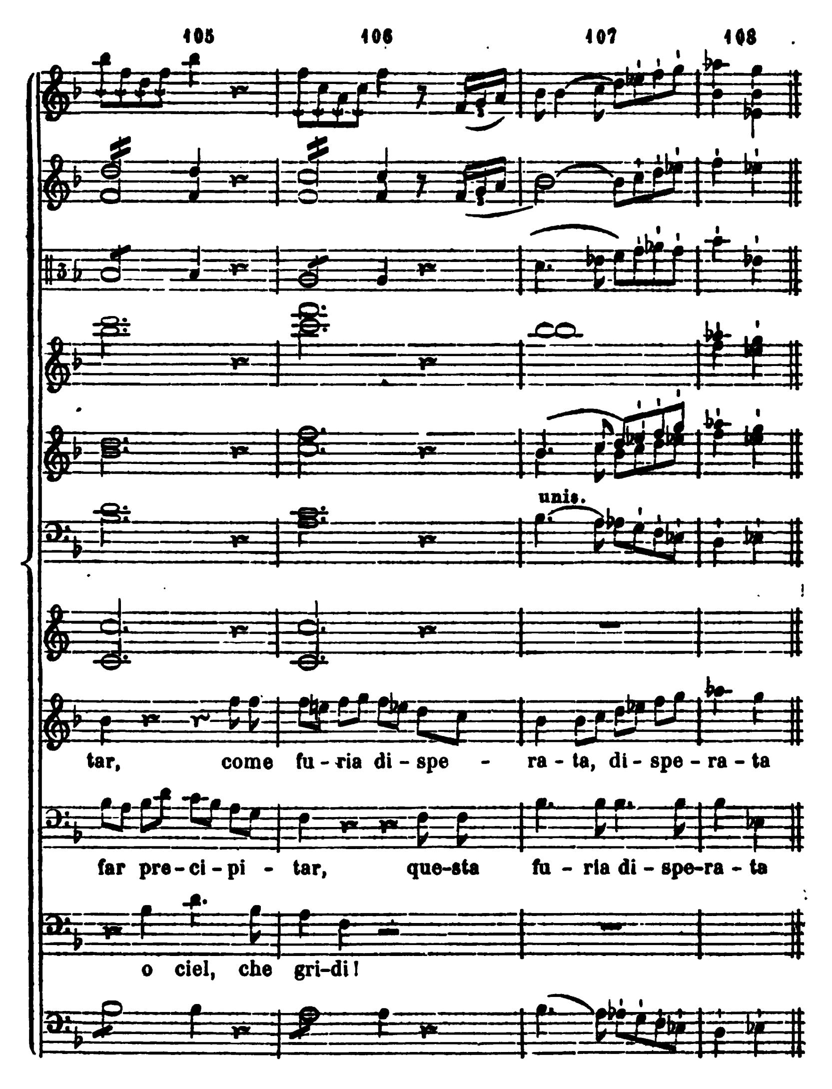
Das Allgemeine in den beiden vorstehenden Gruppen, der Hauptcharakter der Scene, liegt in den Worten Leporello's: »Che tumulto! o ciel, che gridi«. Der Hauptcharakter aber eines Tonstücks entsteht durch das Vorherrschende, durch das, was am meisten darin hervortritt. Damit sind einzelne Stellen entgegengesetzten Ausdrucks nicht ausgeschlossen, wenn sie nur als zu dem Ganzen gehörend, als daraus fliessende Modifikationen empfunden werden; so verliert ein düsterer Himmel seinen Charakter nicht, wenn dazwischen kurze Sonnenblicke durch die zerrissenen Wolken fallen.

Wenn daher in den Takten 98 bis mit 101 z. B. das Orchester Leporello's Melodie zu den Worten: »Stà a veder, che il malandrino mi farà precipitar« leiser und ruhiger begleitet, so kann das den

Eindruck des leidenschaftlichen Streites zwischen Donna Anna und Don Juan nicht verwischen, besonders weil jene ihr: »Gente! Servi!« und dieser sein: »Taci e trema« zugleich dazu aussprechen, und darauf gleich wieder die Zornesäusserungen beider als Hauptsache hervortreten.

Wenn nun die Einheit der Situation — ihr vorherrschendes Hauptmerkmal — durch das Orchesterspiel dargestellt wird, so ist dem Komponisten die Möglichkeit gegeben, im Gesang zugleich die individuelle Charakteristik der dramatischen Personen zu geben.





Vorstehendes Beispiel mag die Sache erläutern. Das Orchester gibt die Einheit, das Hauptmerkmal, den Tumult der Situation, den Zorn der beiden Hauptpersonen im Allgemeinen. Dazu drückt nun der Gesang die individuellen Gefühlsäusserungen jeder Person aus, Donna Anna in der höchsten Leidenschaftlichkeit, Don Juan etwas gemässigter als Mann, und Leporello seinen Schrecken über den gefährlichen Spektakel. Dabei gibt es immer noch Mittel, trotz des Uebergewichts des Orchesters einzelne Nüancen des Sängers für das Gehör besonders hervortreten zu lassen; so in Takt 102 durch

Donna Anna's Gesang allein, im 107. — 108. Takte durch die herrliche Steigerung D. Anna's »furia disperata«.

Die Charakteristik der Situation und der Gefühle der Personen kann auf dreierlei Weise zur Erscheinung gebracht werden.

Erstens: indem die Singstimmen ihre Gefühle allein aussprechen, und das Orchester nur die homophone Unterstützungsrolle dazu spielt, wie z. B. die Stelle von Takt 90 bis mit 97 zeigt. Oder

Zweitens: das Orchester enthält die Hauptschilderung der Situation, und die Singstimmen deklamiren nur das Gefühl erklärend dazu, ohne dass man eine besondere Charakteristik derselben empfände; unter welche Schilderungsweise die Stelle von Takt 87 bis mit 89 gehören möchte, oder

Drittens: die Charakteristik liegt in dem Orchester und den Singstimmen zugleich, wie das vorstehende Beispiel in Partitur zeigt, wodurch das Situations- und Charakterbild am vollständigsten und umfassendsten dargestellt wird.

Unter eine von diesen Darstellungsweisen ist jedes Ensemble und jede einzelne Stelle, wo der Zusammengesang eintritt, zu fassen. Die Ausführung derselben ist unerschöpflich, aber von sehr verschiedenem Werthe. Stellen, die dem Ideale vollkommen entsprächen, sind in den Opern verhältnissmässig selten. Selbst Mozart, dem doch die dazu nöthige Kunst der Polyphonie im höchsten Grade zu Gebote stand, hat es keineswegs überall erreicht.

Es geht aus dem Darstellungs- und Wirkungszweck des Ensembles hervor, dass in demselben die Kunst des Sängers, die Entfaltung seiner Fertigkeit und des schönen Klanges seiner Stimme nicht, wie in der Arie, die Hauptsache sein kann; denn schon dass Mehrere zugleich singen, zertheilt die Aufmerksamkeit des Hörers auf jede einzelne Stimme, und dazu werden alle doch mehr oder weniger noch durch das bedeutende Orchesterspiel überschattet. Im Ensemble muss daher der Sänger zurück-, um so mehr aber der Schauspieler hervortreten, und durch Mimik und Gesten das deutlicher machen, was sein Gesang allein nicht immer vollständig zu bewirken vermag.

Die Ensembles sind meist in Form und Geist den Instrumentalwerken nachgebildet; das gesungene Wort gibt die Erläuterungen des musikalischen Inhalts. Namentlich sind die Mozart'schen Ensemblestücke von diesem Gesichtspunkte zu betrachten. Singt man die Partien der Sänger allein, so werden sehr viele Stellen derselben ziemlich unbedeutend, ja manche wirklich nichtssagend erscheinen. Tritt aber das Orchester hinzu, so hören wir ein herrliches, tiefempfundenes, wahr ausgedrücktes dramatisch-musikalisches Tonstück.

Zu dem Genuss an denselben trägt aber nicht blos die psycho-

logische Wahrheit bei, sondern wohl ebensoviel der überall klare technische Bau derselben, der auf Symmetrie, Bezüglichkeit, thematischer Arbeit beruht, wie eben bei den Instrumentalformen auch.

Man betrachte in diesen Beziehungen die ganze Skizze, überall sind symmetrische Perioden, bezügliche Wiederkehr derselben an gewissen Orten, thematische Arbeit nach Motiv-, Abschnitt-, Satzmodellen u. s. w. zu bemerken.

Bis zu Ende der vorstehenden Skizze, den Zweikampf zwischen Don Juan und dem Commendatore mit einbegriffen, sind alle Momente in derselben Takt- und Tempoart geschildert, wofür oben der Grund angegeben ist. Wollte man aber das ganze Stück hindurch auch dieselbe Tonart beibehalten, so würde eine modulatorische Einförmigkeit entstehen, die sich von psychologischer Seite nicht rechtfertigen liesse, weil die Empfindungsnüancen der Personen öfters wechseln, denen entsprechend die Harmonie folgen muss.
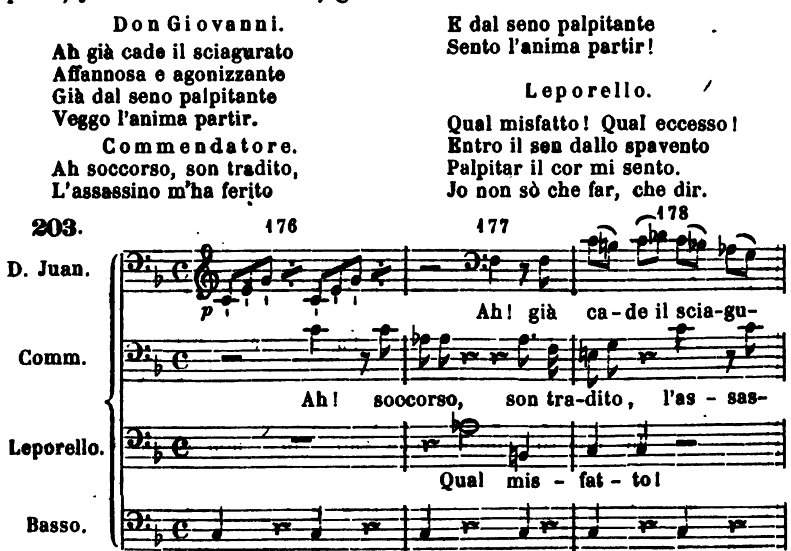
Allein auch hierin thut Mozart nicht mehr als nöthig. Die Arie Leporello's ist, eine kurze Ausweichung nach C dur ausgenommen, durchaus in F dur gehalten. Die erste Gruppe des Terzett's (Donna Anna, Don Juan und Leporello) hat B dur zum Hauptton; die zweite Gruppe (Don Juan, Commendatore und Leporello) geht aus G moll und wendet sich beim Gefecht nach D moll. So herrscht in jeder Gruppe eine Tonart, deren Einheit durch die geringen, flüchtig vorübergehenden Ausweichungen nicht zu verwischen ist.

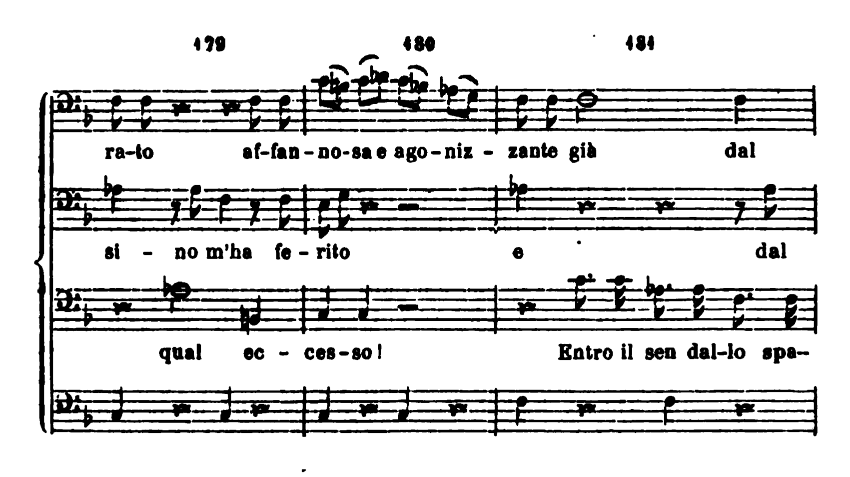
Als Schluss dieser Introduktion sind nun die drei letzten Strophen, jede von vier Versen, gebildet.

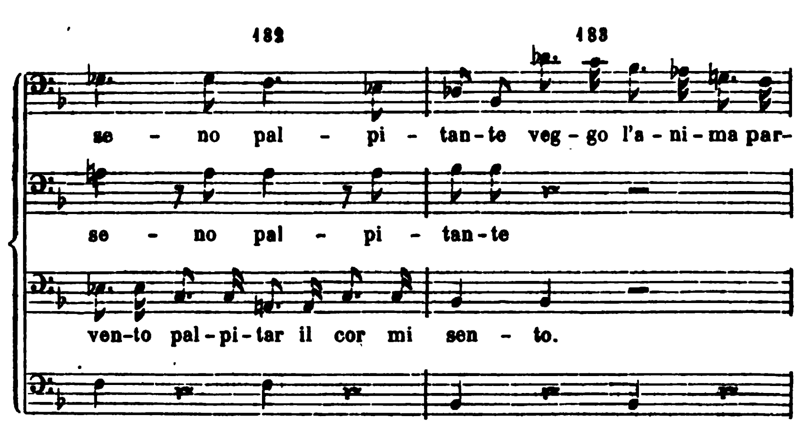
Don Giovanni.
Ah già cade il sciagurato
Affannosa e agonizzante
Già dal seno palpitante
Veggo l'anima partir.
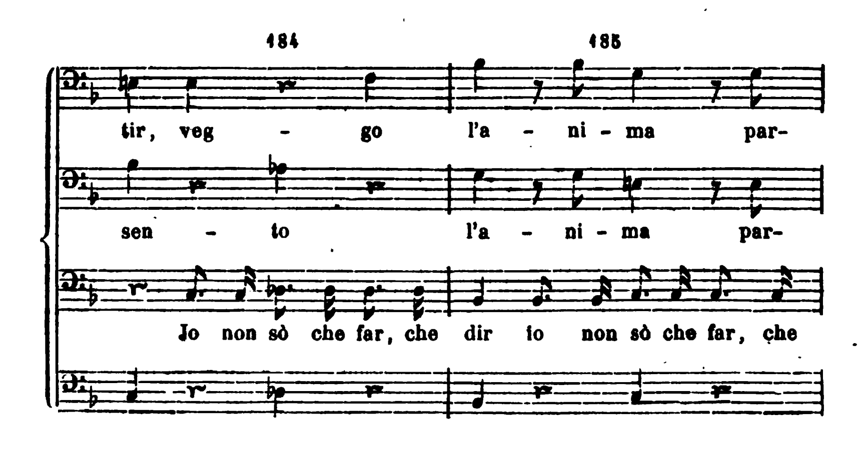
Commendatore.
Ah soccorso, son tradito,
L'assassino m'ha ferito
E dal seno palpitante
Sento l'anima partir!

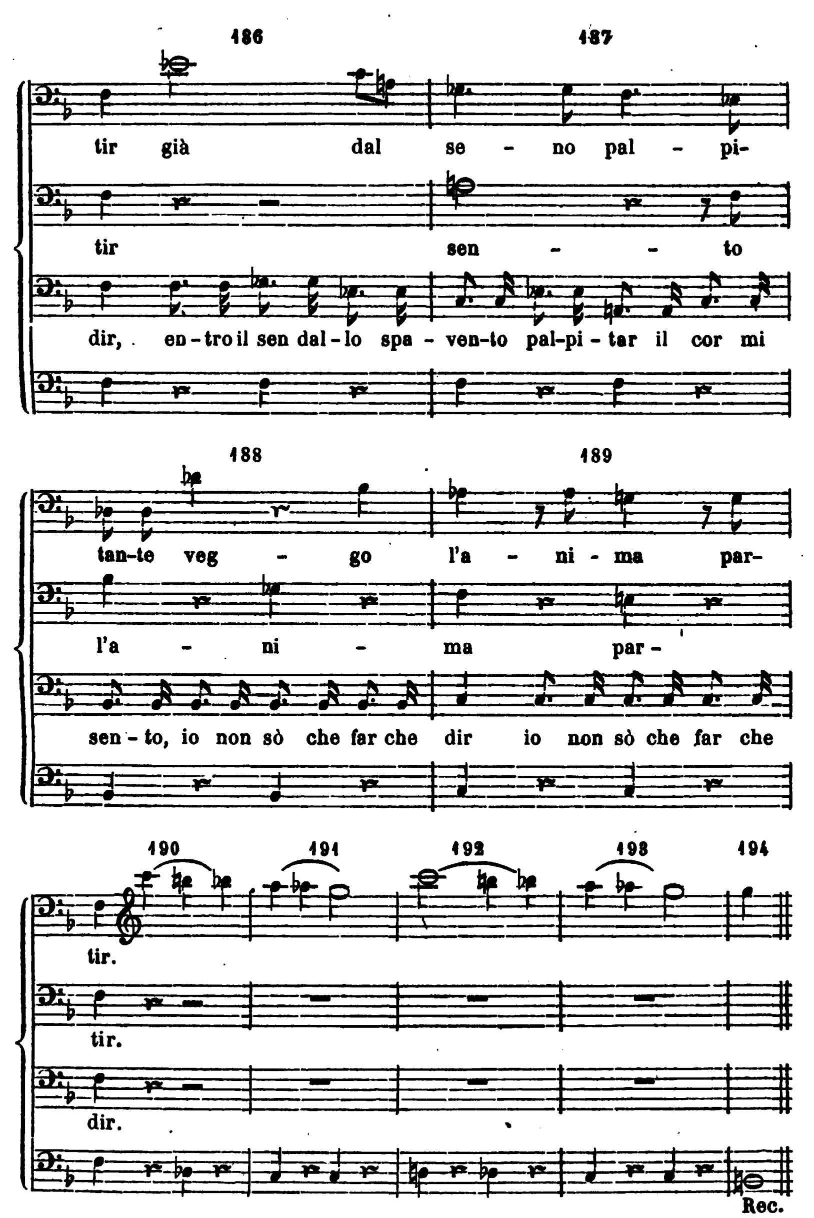
Leporello.
Qual misfatto! Qual eccesso!
Entro il sen dallo spavento
Palpitar il cor mi sento.
Jo non sò che far, che dir.




479
480
481
ra-to af-fan-no-sa e ago-niz-zante già dal
si - no m'ha fe-rito e dal
qual ec-ces-so!
Entro il sen dal-lo spa-


482
483
se - no pal - pi - tan-te veg-go l'a-ni-ma par-
se - no pal - pi - tan-te
ven-to pal-pi-tar il cor mi sen - to.


484
485
tir, veg - go l'a - ni - ma par-
sen - to l'a - ni - ma par-
Jo non sò che far, che dir io non sò che far, che



Dieses Andante, der Schluss der Introduktion, ist ein Meisterstück der Ensemblemusik in allen Beziehungen.
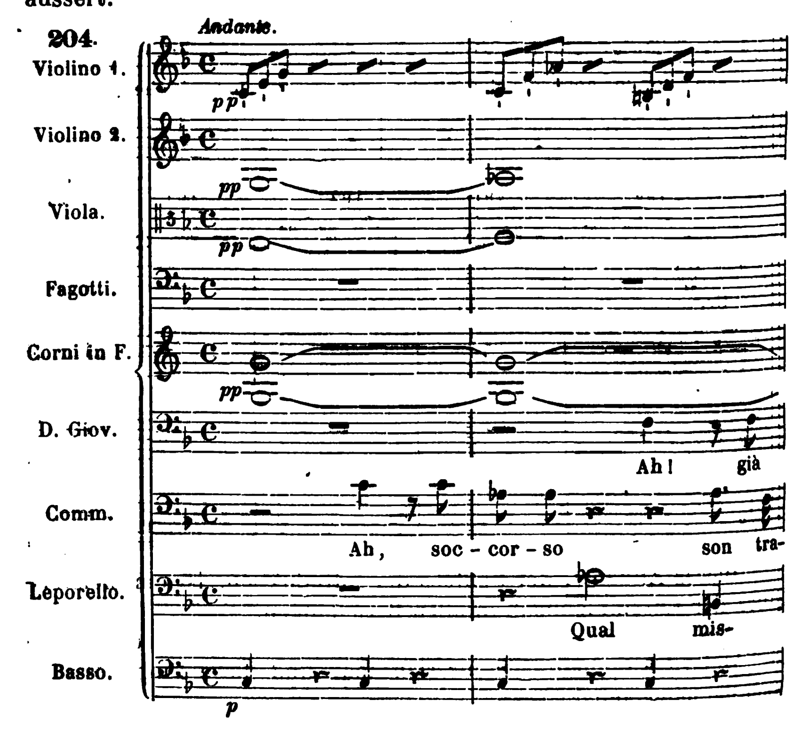
Der Text bietet kein Wechselgespräch, sondern jede Person drückt ihre Empfindungen für sich aus, und diese Empfindungen sind bei jeder anders.

Der schwache, zum Tode getroffene Greis haucht klagend seine letzten Seufzer aus; Don Juan sieht das Opfer scheinbar gleichgiltig hinsterben, allein Zorn und Leidenschaft sind nach der That plötzlich verschwunden, er fühlt ein menschliches Regen, das zwar die Worte des Dichters nicht schildern, Mozart aber gefühlt und dargestellt hat. Leporello ist erstarrt vor Schrecken über die Unthat seines Herrn.

Obgleich der Text diese verschiedenen Momente nicht zugleich, sondern nur nacheinander aussprechen kann, so hat ihn der Dichter doch gleich so eingerichtet, dass alle drei Personen ihre Gefühle gleichzeitig aussprechen können; nur die Akkolade vor dem Texte fehlt, durch welche die Operndichter in der Regel solche Partien des Textes zu bezeichnen pflegen.

Zu diesem Momente der Situation ist zwar auch dieselbe Taktart beibehalten, aber Tempo, Andante, und Tonart, F-moll, mussten sich von allen vorhergegangenen Momenten unterscheiden, weil bei allen Personen ein ganz verschiedener Gemüthszustand eintritt.

Hier ist jene vollkommene Darstellung zu sehen, wo einestheils das Orchester das Allgemeine der Situation, anderntheils jede Person dazu ihre individuelle Empfindung auf das charakteristischste äussert.



ca - de il scia - gu - ra - to af-fan-
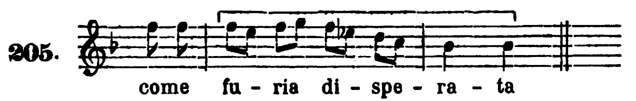
di - to l'as - sas - si - no m'ha fe-

fat - to, qual ec-
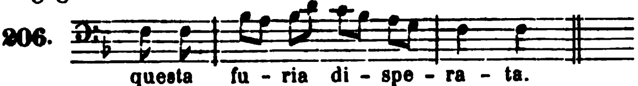
etc.

Das düstere Kolorit, welches die ausgehaltenen tiefen Töne der zweiten Violine und Viola, der Hörner und hinzutretenden Fagott's wie ein schwarzes Leichentuch über den Gesang legen, die matten Triolen der ersten Violinen, die sich immer erheben wollen und immer wieder zurücksinken, die dumpf angeschlagenen Viertel des Basses, alles pianissimo durch das ganze Stück sich hinschleppend, — welch plastisch herzergreifender Ausdruck der traurigen Sterbescene! Und eben so wahr spricht jede Person das Gefühl ihrem individuellen Charakter gemäss, vermittelst der polyphonen Kunst, aus.
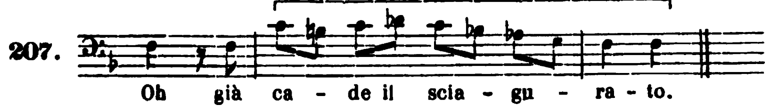
Ein merkwürdiger, tief psychologischer Zug muss dabei am Anfange dieses Andante dem aufmerksamen Beobachter auffallen! Beim Auftritt Donna Anna's und Don Juan's im Allegro singt erstere.

205. 


und dagegen Don Juan:

206.


Im Andante singt Don Juan:

207.


Klingt das nicht, als rege sich die Erinnerung an Donna Anna's Racheschrei in Don Juan's Seele und der Gedanke jetzt: da hat sie die Folge ihrer Wuth, die mich verderben wollte, und sie getroffen hat!

Ist dieser Zug von Anderen schon bemerkt und empfunden worden? Kann der Hörer beide zwar ganz gleiche, aber in verschiedenem Tempo, verschiedener Tonlage und weit von einander entfernt erscheinende Phrasen bemerken und empfinden? Und hat Mozart diese Aehnlichkeit mit Bewusstsein und Absicht geschaffen? Ich weiss es nicht, und will offen gestehen, dass ich selbst ihn bei den Aufführungen des Don Juan niemals und erst jetzt während der Arbeit an diesem Werke bemerkte. Muss ich daher die Beantwortung der Frage meinen Lesern überlassen, so bin ich schon zufrieden, auf das interessante Phänomen aufmerksam gemacht zu haben. Es ist freilich leichter, die Erklärung eines solchen zu verwerfen, als es zu entdecken. Es ist aber gewiss nützlicher, bei einem Genie wie Mozart, dem im Allgemeinen jetzt Niemand das bewusstvollste Schaffen mehr abspricht, keinen Zug unbemerkt zu lassen, als manchen zu übergehen, entweder, weil man ihn überhaupt nicht gesehen oder keine Erklärung dafür hat finden können.

Hier noch einige weitere Bemerkungen, die sich beim Studium des Mozart'schen Ensemble's anbieten, davon aber manche sich auf seine Form- und Schaffensweise überhaupt beziehen.

1.

Wenn man die übrig gebliebenen Mozart'schen Skizzen betrachtet, oder seine Opernpartituren nach seiner Skizzirungsweise auszieht, Hauptstimme und Bass nur, so findet man, dass der letzte mit verhältnissmässig geringen Ausnahmen für sich selbst nicht sprechend ist, d. h. zum Ausdruck der Situation und der Gefühle nichts beiträgt. Er scheint eben nur zur einfachen harmonischen Grundlage zu dienen. Blickt man aber von der einfachen Bassskizze auf das ganze darauf gebaute Orchester, so muss man erstaunen, welch reiches, psychologisch wahres Figurenleben und welch blühendes und wohllautendes Klangkolorit darüber gewebt ist. Diess erscheint aber, wenn man die Partitur gleich im Ganzen überblickt, alles so

natürlich, dass ein geübter Komponist leicht glauben kann, er würde, hätte er die Mozart'sche Skizze entworfen, auch das Mozart'sche Instrumentalkleid dazu leicht gefunden haben.

Aber man versuche es einmal!

Lasst euch eine Gesangsskizze des Meisters vorlegen, deren Ausführung in Partitur ihr noch nicht kennt, instrumentirt sie erst selbst, und vergleicht eure Ausführung dann mit der Mozart'schen!

Möchte doch jeder Kunstjünger diese Uebungsstudien vornehmen; der es thut, wird mir sicher für diesen Rath danken.

2.

Dem Begriff »Ober-, Mittel-, Unterstimme« ist in dem Zusammengesang der drei Männer in diesem Terzett nicht immer im strengen Sinne Rechnung getragen, vielmehr hat Mozart noch der älteren Lehre gehuldigt, welche das Kreuzen der Stimmen erlaubt. Welche harmonische Unzuträglichkeiten dadurch nicht selten in dem rein drei- oder vierstimmigen, Instrumental- oder Vokalsatz entstehen, habe ich im 3. Bande meiner Kompositionslehre dargethan.

Ist der Vokalsatz aber mit Instrumenten begleitet, so wird das Kreuzen wenig bemerkt, und die Erhebung einer niederen Stimme über die höhere kann gerechtfertigt erscheinen, wenn der Empfindungsmoment einer Nebenperson besonders hervortreten soll. So tritt gleich in der ersten Allegrogruppe des Terzett's von Takt 103 bis mit 106 der Gesang Leporello's über den Don Juan's, weil des ersteren Schreckensausruf die Stimme natürlich in die Höhe treiben muss.

3.

Es ist dem Studirenden der Mozart'schen Opern sehr zu rathen, den italienischen Text und nicht die meist ganz erbärmlichen und oft einen ganz anderen Sinn unterschiebenden deutschen Uebersetzungen zu berücksichtigen. Wenn z. B. des Commendatore Worte:

Lascia la indegno!
Battiti meco.

im Deutschen durch:

Lass sie, Verführer,
Zieh deinen Degen.

wiedergegeben sind, so mag das gehen, der Sinn, die Ausforderung, bleibt derselbe. Erwidert aber nun Don Juan hierauf:

Và non mi degno,
Di pugnar teco.

und ist das im Deutschen mit den Worten wiedergegeben:

Wie, grauer Alter,
Noch so verwegen?

so ist der verächtliche Abweis im Italienischen durch den deutschen Uebersetzer in eine höhnische Frage verwandelt, und damit der Melodie Mozart's die Wahrheit des Ausdrucks genommen. Von solchen und noch viel ärgeren Verstössen wimmeln nicht allein die von Mozart auf italienische Texte komponirten, sondern überhaupt alle aus anderen Sprachen in's Deutsche übertragenen Opern. Und oft sind die Verdeutscher zu solchen Verballhornungen durch nichts Anderes verleitet worden, als durch das ganz unnütze Bestreben, ihre Uebersetzungen gleich den Urbildern mit Reimen zu schmücken, nach denen doch bei der Aufführung keine Seele fragt!

4.

Es versteht sich, dass der Kunstbeflissene alles, was in diesem Buche nur in Bruchstücken und Skizzen vorgestellt ist, später als Ganzes in der vollständigen Partitur studire. Dabei rathe ich, besonders auch die Zahl und Art der Instrumente in's Auge zu fassen, die Mozart bei jedem Stück verwendet hat.

Zu der ganzen fraglichen Situation, in welcher zum grössten Theil die heftigsten Leidenschaften, und ein grauenvolles Ereigniss, eine Tödtung im Zweikampf, vorübergeführt werden, hat Mozart ausser dem Streichquartett nichts weiter als 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner verwendet. Welchem Hörer ist aber trotz dieser geringen Orchestermittel die aufregendste, tiefergreifendste Wirkung auf sein Gemüth ausgeblieben?

Möchte doch jeder künftige Opernkomponist begreifen wollen, dass nicht die Masse gellender und schreiender Blas-, Blech- und Schlaginstrumente das Herz in Rührung und in Flammen setzt, sondern die Macht, Energie und Wahrheit der Gedanken. Möchte doch jeder künftige Opernkomponist sich auf's Gewissen fragen, ob irgend eine neuere Oper mit allem Aufwand von Spektakelmitteln ihn durchgängig tiefer ergriffen, mächtigere Erregungen in seiner Seele hervorgerufen habe, als der mit verhältnissmässig so karger Instrumentirung versehene Don Juan.

5.

Wie hat Mozart seine Ensemblestücke erfunden?

So lange er die Aeusserungen der Personen nacheinander zu schildern hat, versetzt er sich wechselsweise in den Charakter, die Lage und das Gefühl derselben. Er denkt und fühlt in diesem Augenblick nur als Leporello, im nächsten nur als D. Anna, im dritten nur als D. Juan u. s. w. Nach welcher Methode aber erfand Mozart das Andante unserer Introduktion, wo die Empfindungen mehrerer Charaktere gleichzeitig zu schildern waren, das Orchester die Hauptstimmung der Situation, die Sänger ihre verschiedenen Gefühle individuell-charakteristisch dazu ausdrücken sollten?

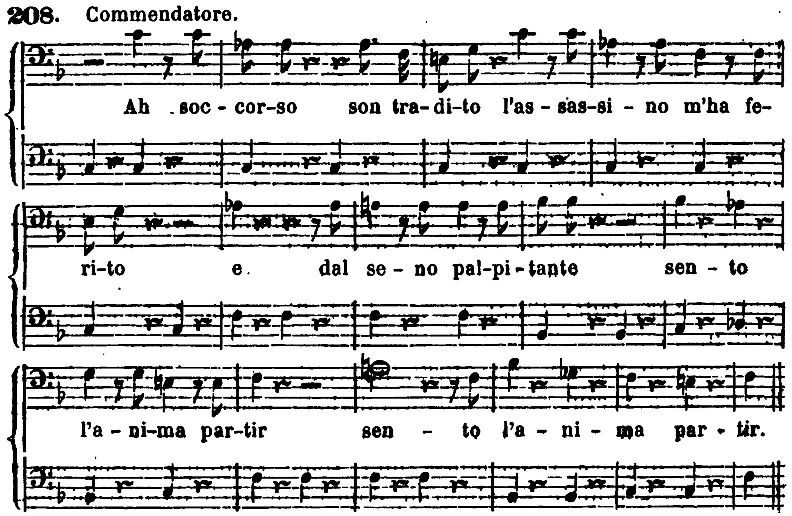
Die natürlichste Erfindungsweise wird die folgende sein.

In einem Fall, wie der gegenwärtige, wo die düster traurige Grundfarbe der Situation durchaus mit derselben Orchesterbegleitung geschildert ist, liegt die Erfindung derselben, genau betrachtet, in dem ersten Takte, und es bedurfte nur der Feststellung desselben als Modell, um danach später das Orchestergewebe durch das ganze Stück in ähnlicher Weise fortzuführen.

Hiernach konnte dieser Theil des dramatischen Bildes sogleich verlassen werden, um den geistigen Blick allein auf die individuellen Aeusserungen der drei Personen zu richten.

Bei der letzteren Aufgabe sind wieder zwei verschiedene Prozeduren denkbar. Erstens nämlich kann man den Gesang, die Empfindung erst einer und zwar der Hauptperson, von welcher das Hauptgepräge des Ganzen abhängt, hier also des Commendatore vollständig das ganze Stück hindurch erfinden, in folgender Weise:

208. Commendatore.
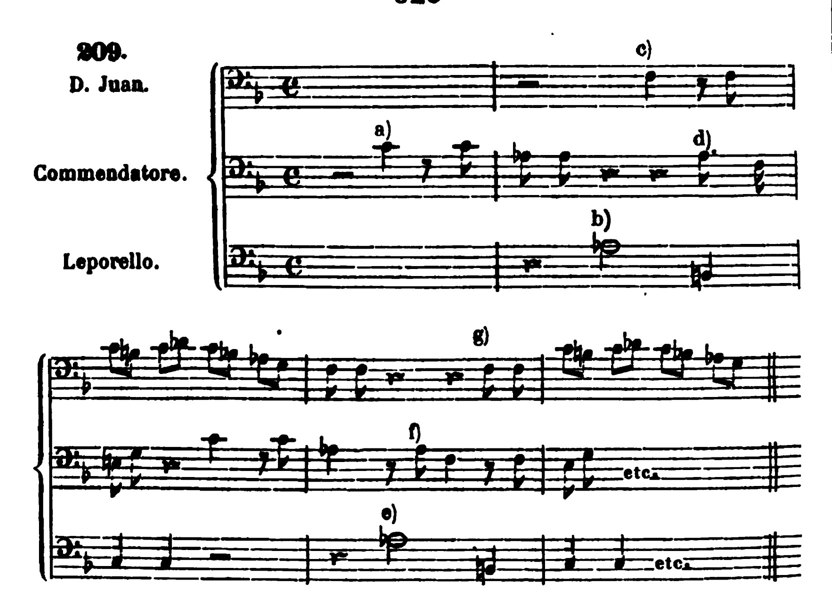


Da war Mozart zunächst nur der sterbende Greis, und hatte er allein die Empfindung des tödtlich Getroffenen bis zum letzten Seufzer hinzumalen.

Alsdann verwandelte sich der Tondichter in den Mörder Don Juan, und führte dessen Partie ebenso durch. Zuletzt wurde Leporello's Stimme hinzugefügt.

Diese Erfindungsprozedur gewährt den Vortheil, dass sich der Komponist jedesmal nur auf die Erfindung einer Stimme fixiren, und dadurch seiner Melodie den besten Fluss und Ausdruck verleihen kann.

Die zweite Erfindungsweise wäre, dass man alle drei Stimmen Schritt vor Schritt gleich erfände, etwa so:



Hier hätte der Komponist mit der Phrase a) angefangen, wäre dann zu b) übergegangen, hierauf zu c); nun wäre a) bei d) fortgeführt worden, hierauf b) bei e), alsdann c) bei g) u. s. w.

Man sieht aber leicht ein, dass diese Erfindungsweise viel mühsamer ist; denn indem sie alle Augenblicke von einer Person zur anderen, von dieser Phrase zu jener überspringen muss, wird es sehr schwer, jeder Stimme eine gleich fliessende Melodie zu ertheilen.

Deshalb ist die erste Erfindungsweise vorzuziehen, wie sie Mozart auch vorzugsweise angewandt hat; doch soll nicht gesagt sein, dass er nicht hier und da einmal die letztere benutzte, da sein ausserordentliches Gedächtniss und seine kontrapunktisch auf's höchste ausgebildete Kombinirungskunst ihn auch dazu wohl befähigte.

Die Introduktion zur Zauberflöte.

Wir wollen nun diese noch betrachten, einmal, um darin die Bestätigung unserer früheren Bemerkungen über Ensemblestücke zu finden, sodann, um einige neue Lehren daraus zu abstrahiren.

Hier der Text dazu.

Introduktion.

Arientheil.	Tamino.
Allegro, 4/4 Takt, C moll.	Zu Hülfe! Zu Hülfe! Sonst bin ich verloren, Der listigen Schlange zum Opfer erkoren! Barmherzige Götter, schon nahet sie sich! Ach rettet mich, ach schützet mich!

Terzett.
Es dur — As dur.

Die drei Damen.

Stirb, Ungeheuer, durch unsere Macht!
Triumph! Triumph! sie ist vollbracht,
Die Heldenthat. Er ist befreit
Durch uns'res Armes Tapferkeit.

Erste Dame.

Ein holder Jüngling, sanft und schön.

Zweite Dame.

So schön, als ich noch nie gesehn.

Dritte Dame.

Ja, ja, gewiss, zum Malen schön.

Alle Drei.

Würd' ich mein Herz der Liebe weihn,
So müsst' es dieser Jüngling sein.
Lasst uns zu uns'rer Fürstin eilen,
Ihr diese Nachricht zu ertheilen.
Vielleicht, dass dieser schöne Mann
Die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

Erste Dame.

So geht und sagt es ihr!
Ich bleib' indessen hier.

Zweite Dame.

Nein, nein, geht ihr nur hin,
Ich bin hier Hüterin.

Dritte Dame.

Nein, nein, das kann nicht sein!
Ich hüt' ihn hier allein.

Allegretto.
6/8 Takt, G dur.

Alle Drei.

Ich sollte fort? Ei, ei! wie fein!
Sie wäre gern bei ihm allein.
Nein, nein, das kann nicht sein.

Allegro.
4/4 Takt, C dur.

Was wollte ich darum nicht geben,
Könnt' ich mit diesem Jüngling leben!
Hätt' ich ihn doch so ganz allein!
Doch keine geht, es kann nicht sein.
Am besten ist es nun, ich geh'.
Du Jüngling, schön und liebevoll,
Du trauter Jüngling, lebe wohl,
Bis ich dich wiederseh'.

Erläuterungen.

1.

Die Situation zu dieser Introduktion ist viel einfacher als die zum Don Juan; sie besteht nur aus zwei Hauptmomenten, dem Auftritt Tamino's, allein, und dem Auftritt der Damen, als jener in Ohnmacht gesunken; also eine Arie und ein Terzett.

2.

Wie in der Don Juan-Introduktion bei Leporello, so geht auch hier dem Gesang ein Vorspiel voraus, und zwar eines der längsten,

welche die Opernmusik aufzuweisen hat, denn es dehnt sich über 17 Takte aus; allein es ist auch hier und fast noch mehr als bei Leporello gerechtfertigt; denn während dieser beim Aufgehen des Vorhangs schon auf der Bühne gegenwärtig ist, bleibt sie vor Tamino's Erscheinen noch einige Zeit leer, während welcher die Musik auf die spannendste Weise dem Zuhörer schon die kommende Schreckensscene Tamino's vormalt.

3.

Es bietet sich hier gleich ein Fall, welcher die Freiheit zeigt, die der Komponist sich mit Wiederholung und Umstellung der Textworte nehmen darf. Hier z. B. mit dem Vers:

Ach rettet mich, ach schützet mich!

Mozart hat ihn so in der Musik behandelt:

Ach rettet mich! ach rettet, rettet, schützet mich! ach schützet, schützet, rettet, rettet, rettet, schützet mich!

Wer fühlt nicht die viel grössere psychologische Wahrheit dieser Wortversetzungen und Wiederholungen, wie sie die Angst vor der immer näher und drohender kommenden Schlange hervortreibt? Der Dichter hat genug und wohl gethan mit den knappen Andeutungen; er vertraut dem Komponisten, der sich durch die Ordnung in der Skizze nicht fesseln lässt, sondern die Worte frei nach den psychologischen Gesetzen der Empfindung behandelt.

4.

Ebenso frei behandelt ist die folgende Stelle der drei Damen.

Erste Dame.
So geht und sagt es ihr!
Ich bleib' indessen hier.

Zweite Dame.
Nein, nein, geht ihr nur hin,
Ich bin hier Hüterin.

Dritte Dame.
Nein, nein, das kann nicht sein!
Ich hüt' ihn hier allein.

Nachdem Mozart diese Verse in der vorstehenden Ordnung verfolgt hat, fühlt er wohl, dass die Damen mit dieser einmaligen Aeusserung ihres Willens nicht fertig sind, da keine der anderen gehorchen will und jede nur allein bei dem schönen Jüngling zu bleiben wünscht. Natürlich werden sie dabei hitziger, kürzer, entschiedener und drängender gegen einander. So wiederholt die erste ihren zweiten Vers: Ich bleib' indessen hier; die Zweite: Ich bin hier Hüterin; die Dritte: Ich hüt' ihn hier allein; und darauf noch kürzer und befehlender: die Erste: Ich bleibe; die Zweite: Ich wache; die Dritte: Ich schütze; und zuletzt nun Alle: ich! ich! ich! Der Kürze wegen hat Mozart zuletzt selbst andere Worte hinzugesetzt. Bei der Ersten, anstatt: Ich bleib' indessen hier — nur: Ich bleibe! bei der Zweiten, anstatt: Ich bin hier Hüterin — nur: Ich wache! bei der Dritten, anstatt: Ich hüt' ihn hier allein — nur: Ich

schütze! Man sieht auch hier sogleich ein, wie viel psychologisch wahrer Mozart diesen Damenstreit in der Musik dargestellt, als der Dichter skizzirt hat.

5.

Das Terzett der drei Damen ist in drei verschiedene Abtheilungen gefasst, wie ich sie durch die drei Akkoladen vor dem Texte bezeichnet habe. Aber welche mannichfaltige, reizende und herrlich kontrastirende Einzelbilder sind innerhalb derselben entfaltet!

Auch hier hat Mozart seine musikalischen Satzabtheilungen nicht immer nach der Versordnung behandelt. Der zweite und dritte Vers in der ersten Abtheilung ist so abgetheilt:

> Triumph! Triumph!
> Sie ist vollbracht, die Heldenthat.
> Er ist befreit
> Durch uns'res Armes Tapferkeit.

Jede dieser Abtheilungen hat eine kleine Melodie für sich, einen selbständigen Satz: aber alle werden als zu einer grösseren Abtheilung gehörend empfunden.

6.

Ueberall treffen wir jedoch im Ganzen wieder auf dieselben Hauptbildungsmaximen Mozart's. So hier ein Beispiel zu der Formel: dieselbe Musik zu andern Worten, in den Versen:

> Würd' ich mein Herz der Liebe weih'n,
> So müsst' es dieser Jüngling sein.

und:

> Vielleicht dass dieser schöne Mann
> Die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

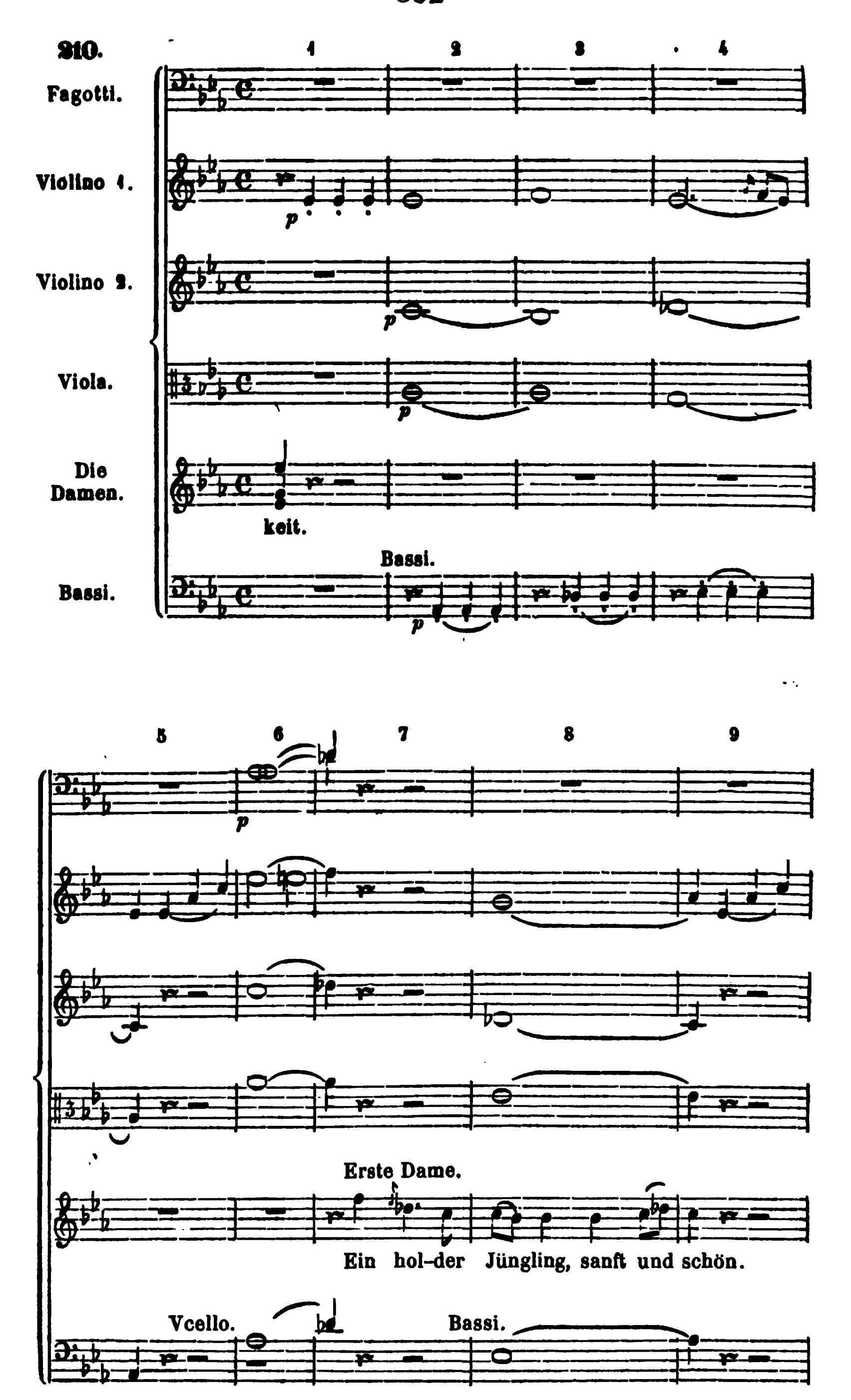
welche dieselbe Melodie haben.
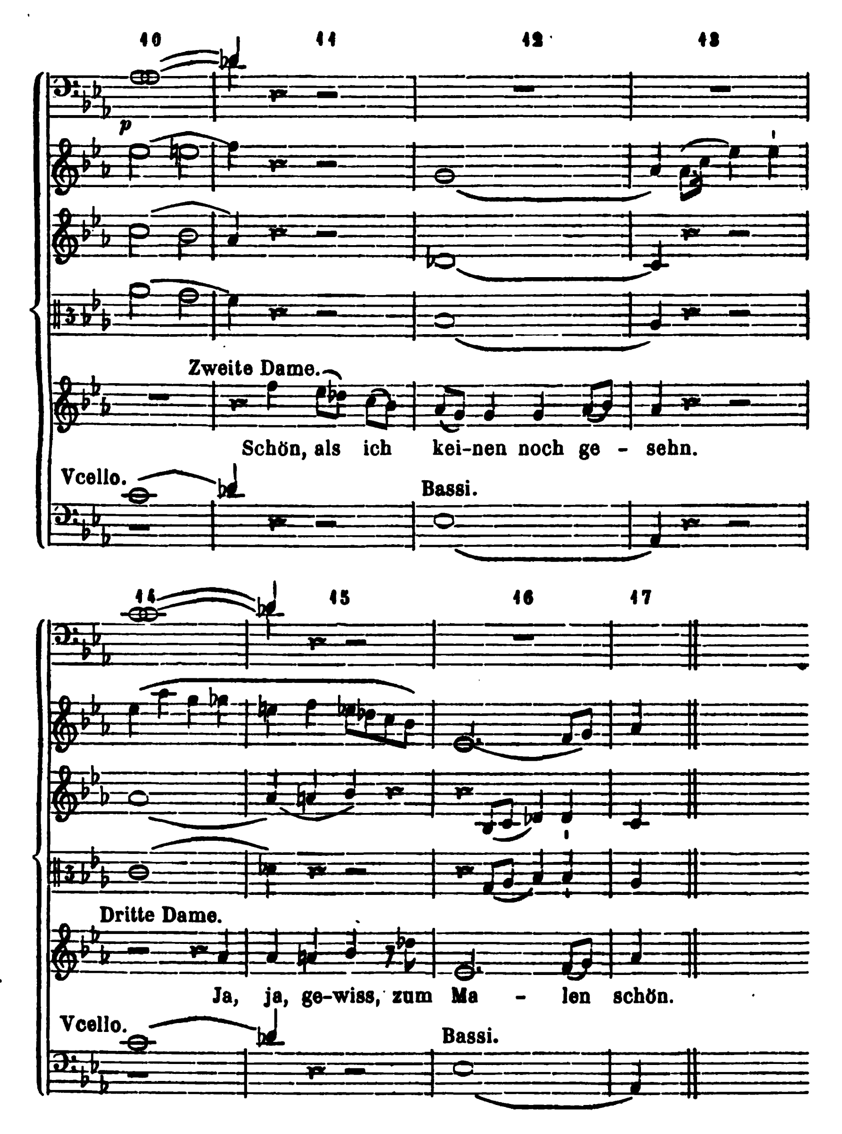
7.

Unnatürlich sind, bei vielen älteren Opernkomponisten namentlich, oft die langen Vor- und Zwischenspiele, welche die Gemüthshandlung unterbrechen, aufhalten, und wobei der Sänger nicht weiss, was er während der Gesangspausen beginnen soll. Constanzens Arie in der »Entführung aus dem Serail« enthält ein sündhaftes Beispiel dazu. Hierüber muss man sich um so mehr wundern, da Mozart sonst mit seinen Vor-, Zwischen- und Nachspielen sehr karg ist, und sie in der Regel nur anbringt, wo sie die Natur der Situation verlangt.

In der vorliegenden Introduktion aber hat er einige Zwischenspiele angebracht, die psychologisch vollkommen motivirt sind, und eine herrliche Wirkung machen, wenn die Sängerinnen nur einigermaassen ihre Situation begreifen und dieselbe durch geeignetes stummes Spiel darzustellen vermögen.

Dieses Beispiel stehe in Noten hier, weil es noch zu einer anderen Bemerkung Anlass gibt.


310.
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Die Damen.
keit.
Bassi.
Bassi.
Vcello.
Bassi.
Erste Dame.
Ein hol-der Jüngling, sanft und schön.



Motivirt ist das Schweigen der Damen hier durch ihre unmittelbar vorhergegangene Rettungsthat und das Triumphgefühl, das sie darüber empfinden, welches natürlich ihre erste Empfindung nach Tödtung der Schlange ist.

Nun aber treten sie näher, um den zu betrachten, den sie gerettet haben, — und welch schönes, jugendliches Männerbild sehen sie ohnmächtig vor sich liegen! Im Innern der anmuthigen, aber auch lüsternen Damen regt es sich gar liebevoll beim Anblick des

reizenden Jünglings, aber noch findet der Mund nicht Worte, auszusprechen, was sie empfinden. Das Zwischenspiel, Takt 1—6, verräth es aber dem Hörer.

Welch zauberhafter Reiz, welch geheimnissvoll anmuthiges Empfinden liegt in den ersten vier Takten! welch unergründlich ahnungsvolles Regen erwecken die weich nachschlagenden drei Viertel in jedem Takte, in der tief innigen Tonart As dur! Nun hebt sich die Brust (Takt 5), sehnsüchtiger schwellend (Takt 6), und jetzt drängt es sich wie ein Seufzer hervor: ein holder Jüngling, sanft und schön; eben so hebt sich jetzt der Busen der zweiten Dame (Takt 9, 10), und in derselben Weise seufzt auch sie ihr: Schön als ich keinen noch gesehn! Aehnlich geht es auch der dritten Dame; sie empfindet nicht schwächer als die beiden andern, aber sie wird wohl etwas älter, vielleicht erfahrener sein, und spricht ihr bestätigendes: »Ja, ja, gewiss, zum Malen schön!« etwas gemessener aus. Ein treffliches Beispiel, wie die Musik allein, als Zwischenspiel, die Gemüthshandlung erklärend fortführt. Niemand wird in diesem Fall das Pausiren der Singstimmen unnatürlich finden, wenn die drei Damen die Sprache der Musik nur einigermaassen verstehen und durch Gesten und Mimik gehörig interpretiren.

8.

Ein Muster klarster, in sich gefesteter symmetrischer Konstruktion bietet zugleich diese Gruppe; man kann daraus ersehen, wie wenig die Metrik des Textes den Komponisten hindert, über dasselbe Versmaass die verschiedensten Musikphrasen zu bilden. Aus der Zeile der ersten Dame hat Mozart eine ganze achttaktige Periode geformt, indem das Orchester die fünf ersten Takte der Melodie, vom zweiten bis mit sechsten, allein vorträgt (der erste Takt gehört noch zur vorhergehenden Periode), und die Singstimme dieselbe dann fortführt bis mit Takt 9. Aus dem zweiten und dritten Vers der zweiten und dritten Dame aber ist durch Verkürzung der Zwischenspiele je nur ein Satz geworden, und bilden beide erst eine Periode.

Was sonst alles noch über diese Introduktion zu sagen wäre, hinsichtlich der Instrumentation, Modulation, Konstruktion der Perioden und Gruppen u. s. w., kann der Studirende nach den vorhergehenden Betrachtungen über die Introduktion zum Don Juan selbst leicht erkennen und sich erklären. Er wird hier wie dort immer denselben Hauptmaximen begegnen.

Wiederholt ist der Kunstjünger auf die schöne Symmetrie und die Bezüglichkeit der Gedanken durch Wiederholungen in den geschlossenen Formen aufmerksam zu machen, ohne welche die Empfindung einer Einheit, eines zusammengehörigen Ganzen nicht aufkommen kann. Wollte der Komponist jedem Vers und jedem Wort mit dem musikalischen Ausdruck folgen, so könnte zwar die Wahr-

heit in jeder Einzelheit gegeben werden, aber jene zwei Eigenschaften, welche aller Musik, und so auch der dramatischen, erst ihren formellen Reiz verleihen, würden gänzlich aus derselben verschwinden.

Hiermit seien die Bemerkungen über das Ensemble geschlossen. Denn ob wir nun ein Stück mit fünf Stimmen Quintett, ein Stück von sechs Stimmen Sextett u. s. f. oder Ensemble nennen, die Maximen ihrer Bildung bleiben sich gleich.

Vierzehntes Kapitel.

Von den Chören.

Der Chor ist ein mehrstimmiges Singstück, in welchem jede Stimme von mehreren Personen ausgeführt wird. Er dient als Ausdruck einer in erregte Stimmung versetzten Menschenmenge. Alle Chöre sind zunächst unter zwei Hauptgattungen zu fassen; sie können nur für Singstimmen, *a capella*, oder mit Orchesterbegleitung gesetzt sein. Beide Gattungen haben aber sehr mannichfaltige Arten. Die Vokalchöre können nur von Frauenstimmen vorgetragen werden, Sopran und Alt, oder von Männerstimmen, Tenor und Bass. Jede Art lässt wieder verschiedene Setzweisen zu: unisono, zwei-, drei-, vierstimmig. Werden Frauen- und Männerstimmen zusammen gebracht, so ist es ein gemischter Chor.

Alle diese Arten können natürlich auch mit Orchesterbegleitung versehen sein; daher gibt es Frauenchöre mit Orchester, Männerchöre mit Orchester und gemischte Chöre mit Orchester.

Hat der Chor eine abgeschlossene Form für sich, so ist es ein selbständiger Chor; unselbständig dagegen nennt man ihn, wenn er nur theilweise in einem Sologesangstück erscheint, in einer Arie z. B. Dann heisst es: Arie mit Chor, Duett mit Chor, Terzett mit Chor u. s. w.

Die Formen der Chöre werden natürlich, wie bei jeder andern Opernpièce, durch Situation und Empfindung der Menge bestimmt. Man hat Chöre von der einfachsten Lied- bis zur breiten Arienform. Und eben so sind die Setzweisen sehr verschieden, von der einfachsten choralähnlichen Homophonie bis zur ausgearbeitetsten Polyphonie in der Singfuge.

Für die Sicherheit der Ausführung sowohl als die gute Wirkung des Chors in der Oper, besonders wenn er mithandelnd auftritt, ist es nöthig, den Singstimmen keinen zu grossen Umfang,

keine schwer zu treffenden Intervalle und keine Volubilität zuzumuthen, denn die Choristen haben ja in der Regel doch nur wenig Gesangsfertigkeit.

Es gibt Opern, die sehr wenige Chöre haben; in der Entführung kommt nur ein einziger gemischter vor, Nr. 5; im Barbier von Sevilla von Rossini nur ein Männerchor. Auch durchaus chorlose Opern sind einige vorhanden, z. B. die heimliche Heirath von Cimarosa, der Blitz von Halevy. Da geht aber freilich der grosse Reiz der Chormassen und damit des Kontrastes gegen die Solopièçen verloren.

Wenn eine Menschenversammlung zu Gefühlsäusserungen getrieben wird, so kann das auf zweierlei Weise vorkommen, entweder: übereinstimmend, indem alle von derselben Leidenschaft ergriffen sind, oder getheilt in Parteien, mit verschiedenen Interessen. Im ersten Fall ist es ein einfacher, im andern Fall ein Doppel-, Tripelchor etc.

Ein Beispiel möge die Hauptmaximen für beide Arten andeuten.

Für den einfachen Chor.

Nehmen wir eine zur Wuth entflammte Menschenmasse gegen eine allgemein verhasste Person an. »An die Laterne!« etwa schreit sie.

Die Menge ist aus den verschiedensten Individuen und Charakteren zusammengesetzt: Männer, Weiber, Jünglinge, Kinder, möglicherweise zugleich aus den verschiedensten Ständen. Aber alle fliessen in diesem Momente in der einen allgemeinen Leidenschaft zusammen — der Wuth und Rache.

Nicht die einzelne Ausdrucksnüance des Individuums kann sich für den Beobachter bemerkbar machen, sondern nur die Gesammtempfindung, welche die Masse ausströmt. Diess gäbe das Hauptgesetz für die allgemeine Auffassung.

Es kann aber kommen, dass die Männer zuerst anfangen, die Weiber erst später entflammt und mit fortgerissen werden, oder auch umgekehrt.

Es kann sich ferner dabei begeben, dass unter den Männern die jugendlichen erst anfangen, die älteren später einstimmen, zuletzt die Weiber.

Ja es ist auch möglich, dass zuerst eine einzelne (Solo-) Stimme den Impuls zum Ausbruch der allgemeinen Leidenschaft gibt. Alle solche Momente der Wirklichkeit kann der Chor in seine Kunstdarstellung aufnehmen.

Für den Doppelchor.

Die Empfindungen einer Masse können aber auch verschieden, in Parteien gespalten, sein, wenn z. B. der eine Theil gegen

die betreffende Person, der andere für dieselbe, jener Wuth, dieser Mitleid empfindet.

Diess gibt dann einen Doppelchor.

Hierbei können wieder verschiedene Nüancen eintreten.

Die zweite, für die betreffende Person gestimmte Masse kann ihr Mitleid auf verschiedene Weisen ausdrücken, als Bitte: »O lasst den Armen leben!« wenn sie z. B. der schwächere Theil der Anwesenden ist; oder als Befehl: »Er soll leben!« wenn er sich als der stärkere fühlt.

Solche verschiedene Gefühlsäusserungen sind dann ferner doppelchörig im Nacheinander, abwechselnd darzustellen, was weniger schwierig ist, oder im Miteinander, wenn beide Parteien ihre Empfindungen zugleich aussprechen.

In letzterem Fall ist die Polyphonie an ihrem Platz, und müssen beide Chöre scharf kontrastirt werden.

Beide Chöre vereint, und jeden vierstimmig singen zu lassen, im achtstimmigen Satz also, ist nicht rathsam; die Stimmen fliessen zu sehr ineinander, um als zwei verschiedene Partien vernommen werden zu können. Beispiele derartig ungeeigneter Behandlung finden sich besonders in vielen Oratorien.

Diese Bemerkungen gelten natürlich auch für Tripelchöre, wo drei verschieden bewegte Massen gegen einander agiren.

Anmerkung. Eine Bemerkung für den Operndichter sei hier eingeschaltet. Viel kann dieser in Doppelchören noch für den Komponisten thun, denn reich an Doppelsituationen ist das Leben für den aufmerksamen Beobachter.

Man denke sich eine lustige Gesellschaft, deren Weinfreudigkeit aus dem Innern eines Hauses in fröhlichem Gesang herausströmt, während auf der Strasse ein Trauerzug mit Sterbeliedern vorüber schreitet. Welch einen frappant kontrastirenden Doppelchor müsste das geben!

Im Chor kann, wie schon bemerkt, keine individuelle Charakteristik der einzelnen Personen gegeben, sondern zunächst nur das Allgemeingefühl der Menge, Freude, Trauer, Liebe, Hass u. s. w. ausgedrückt werden. Wenn aber die Menge eine Standeseinheit ausmacht, ist diese natürlich zu charakterisiren. Alsdann aber muss dieses allgemein Charakteristische auch eine besondere Charakteristik durch die Personen des Chors erhalten. Ob Landleute, oder Hofleute, ob Priester, ob Krieger, Räuber, Seeleute u. s. w. denselben Text, dasselbe Gefühl haben, bei jeder Menschenart wird der Ausdruck einen anderen Charakter erhalten müssen. Man vergleiche nur z. B. die Priesterchöre in der Zauberflöte mit dem Jägerchor im Freischütz.

Was bei aller mit Instrumentalmusik verbundenen Vokalmusik überhaupt als Grundregel zu beobachten ist, überall klar hervortretender Gesang, gilt natürlich auch für alle Arten von Chören.

Nirgends darf das Orchester den Chorgesang übertönen, verdunkeln, überall muss er als helles Licht hervorleuchten. Diese Regel klingt freilich sehr naiv, denn wer sollte sich das nicht selbst sagen können. Wenn ich aber an die neueren Opern denke, scheint mir die wiederholte Erinnerung an diesen Grundsatz nichts weniger als überflüssig zu sein.

Der Chor in Handlung.

Noch sind viele Chöre in den Opern ohne eigentliches Leben. Sie stehen entweder im Hintergrunde oder sind längs den Koulissen aufgestellt, singen, aber regen sich nicht. Mögen dergleichen Stücke noch so schön komponirt sein, sie entbehren doch meistentheils der Wärme und aufregenden Kraft.

Besser sind Chöre, die an der Handlung Theil nehmen und in Thätigkeit dabei sind.
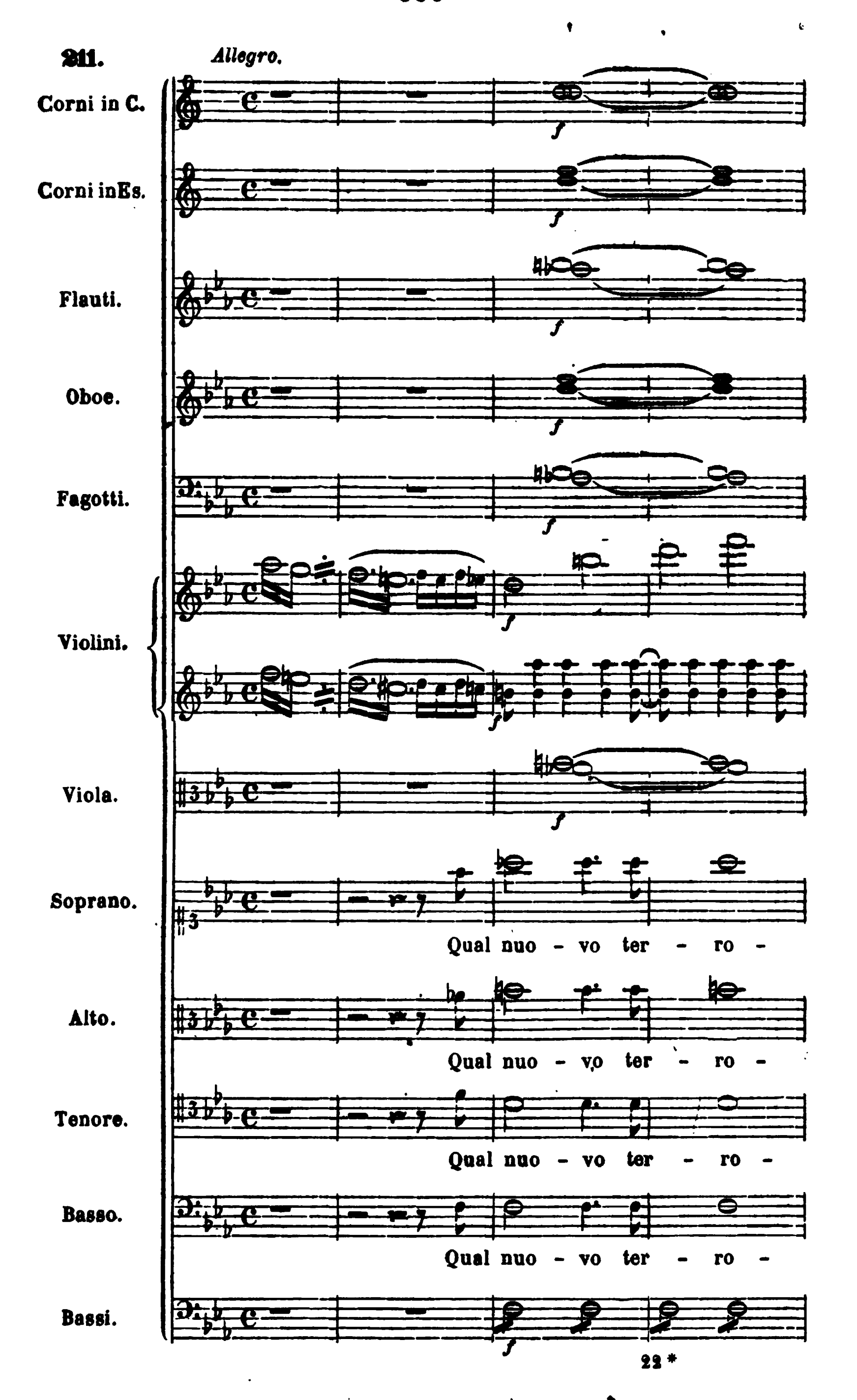
Ob nun gleich die ersteren nicht unbedingt aus der Oper verbannt werden können, da es ja auch Situationen im Leben gibt, wo grosse Versammlungen in äusserlichem Stillstand erscheinen, kirchliche Handlungen, Rathsversammlungen u. s. w., so mögen sie doch die Dichter nach Möglichkeit vermeiden, und dafür die zweite Art anbringen, wo es sich irgend thun lässt.
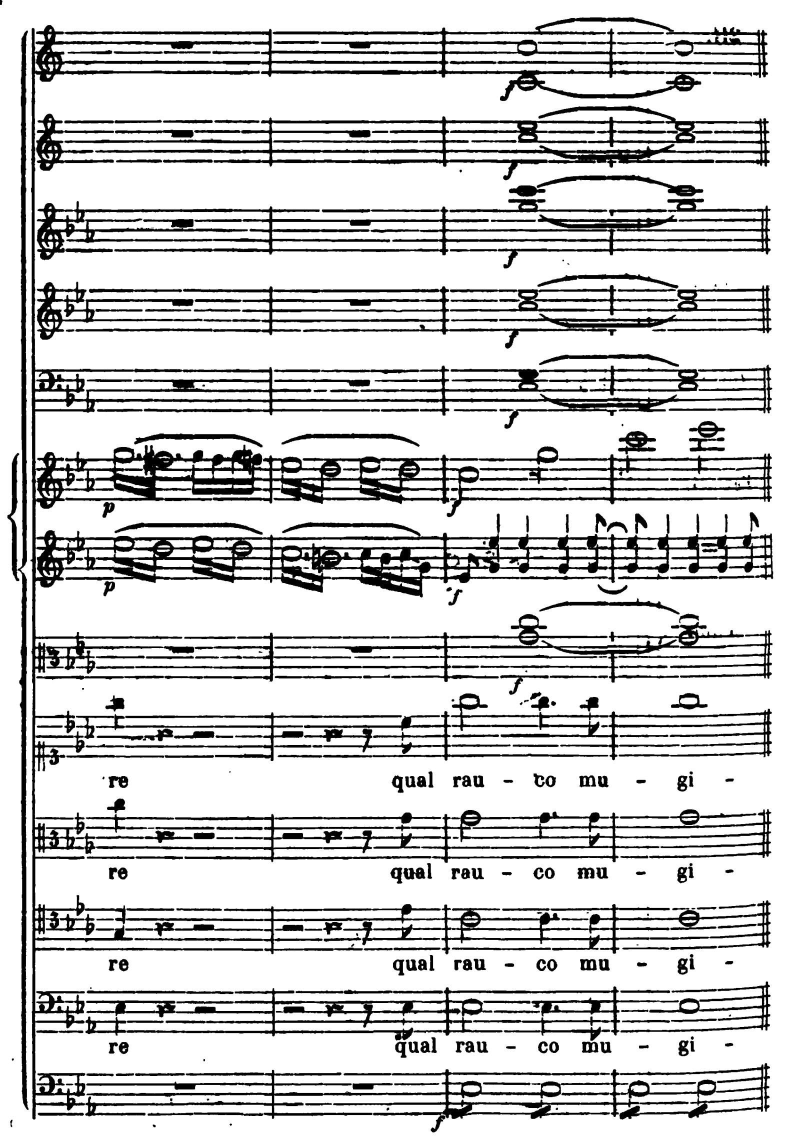
Mozart's Behandlung der Chöre.

Obgleich in allen seinen Opern Chöre vorkommen, hat er doch nirgends grossartigere und wirkungsreichere geschrieben als im Idomeneus und Titus.

Hier schwebten ihm offenbar die Gluck'schen vor; doch übertraf er diese in manchen Beziehungen. Oulibicheff hat das sehr gut bemerkt, indem er sagt: »Die Chöre im Idomeneus unterscheiden sich im Allgemeinen von denen Gluck's durch eine breitere melodische Entwickelung, durch grossartigere Formen, mannichfaltigere Ausführung und vor Allem durch eine Instrumentation, welche Gluck so weit hinter sich lässt, als Iphigenie und Alceste die Italiener.«

Ich gebe zuerst ein Beispiel aus Idomeneus.


211.
Allegro.
Corni in C.
Corni in Es.
Flauti.
Oboe.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Soprano.
Qual nuo - vo ter - ro -
Alto.
Qual nuo - vo ter - ro -
Tenore.
Qual nuo - vo ter - ro -
Basso.
Qual nuo - vo ter - ro -
Bassi.



Dieser Stelle aus dem zweiten Akte des Idomeneus, Nr. 18, geht ein längeres tumultuöses Zwischenspiel des Orchesters voraus, welches das Nahen des Ungeheuers verkündet. Darauf brechen die vorstehenden Schreckensschreie des Chors aus.

Es ist also eine der aufgeregtesten Situationen, die über eine Menge hereinbrechen können.

Was uns dabei zunächst in's Auge fällt, ist die Instrumentation.

In unserer Zeit würden die Effektkomponisten eine solche Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne die wildesten Figuren des Streichquartetts mit allen möglichen Doppel- und Tripelgriffen in den höchsten Lagen und zugleich alle Blas-, Blech- und Schlaginstrumente mit zu benutzen.

Das von Mozart hier verwendete Orchester erscheint dagegen fast gering. Ausser dem Streichquartett hat er nur vier Hörner, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotte gesetzt! Nicht einmal Trompeten, Pauken und Posaunen, die ihm doch damals schon in jedem grösseren Orchester zu Gebote standen; und ferner sind die Blasinstrumente bei weitem nicht in ihren höchsten, schreiendsten Regionen benutzt.

Dennoch wird Niemand den treffendsten Ausdruck der Situation vermissen, und macht die Musik heute noch den mächtigsten Eindruck, obgleich unsere Ohren an ganz andere Riesenschalle gewöhnt sind.

Worin liegen die Ursachen der vollkommenen Wirkung dieser Chorstelle? Zunächst darin, dass das Ohr überhaupt in der ganzen Oper von keinem übermässigen Klangspektakel verwöhnt, dass es gleichsam auf eine mässige Hördiät gesetzt ist.

Im Streichquartett liegen alle Effekte nur innerhalb dieser vier Instrumente, unser Ohr verlangt und erhält keine Massenklänge, wie sie ein volles Orchester geben kann, und doch weiss der ächte Komponist mit jenen verhältnissmässig schwachen Klangmitteln die mannichfaltigsten Seelenstimmungen auszudrücken, und uns, wie Beethoven z. B., durch die leidenschaftlichsten Affektausbrüche zu ergreifen und zu erschüttern. Die Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Sinfonien bringen nicht selten die gewaltigsten Wirkungen mit dem früher gebräuchlichen Orchester hervor, und Niemand wird dabei die Posaunen, Ophikleiden, Janitscharenmusik etc. vermissen. Ja manche Stelle aus Opern, des Solo-, Ensemble- und Chorgesangs, macht mit blosser Klavierbegleitung eine bessere Wirkung als mit der Orchesterbegleitung, und wenn man nach der Ursache forscht, so wird sich in solchen Fällen ergeben, dass bei der Aufführung im Theater der Gesang durch zu starke Instrumentirung überdeckt war, hier aber rein, deutlich und unverhüllt zu Gehör kommt.

Aus diesen Erfahrungen geht unwiderleglich hervor, dass der Luxus, welcher jetzt mit der Instrumentation, namentlich mit der Anhäufung brüllender, gellender und kreischender Tonwerkzeuge in der Oper getrieben wird, den Ausdruck stark leidenschaftlicher Momente nicht nur nicht verstärkt, sondern im Gegentheil oft schwächt.

Besonders nun aber zu den Chören leidenschaftlicher Art schei-

nen manche Komponisten keinen andern Grundsatz zu haben, als: viel hilft viel!

Ich habe in meiner Lehre von der Instrumentation die Falschheit dieser Meinung bei Instrumentalwerken gezeigt, und an Beispielen dargethan, dass die seelenerschütterndsten Effekte mit verhältnissmässig wenigen Mitteln hervorgebracht werden können.

In obigem Beispiel (211) sehen wir, dass diess auch bei dem Chor anwendbar ist und von der vortrefflichsten Wirkung sein kann.

Zuerst durch das Hauptmittel aller Instrumentation: durch den Kontrast.

Es ist natürlich, dass, wenn man in den zwei ersten Takten dieser Stelle nichts als die dünnen ängstlichen Terzenwirbel der ersten und zweiten Violine empfängt, die darauf hereinbrechende Chor- und Orchestermasse, in welcher, wie Oulibicheff sich treffend ausdrückt, »die Geigen in, nach Art der Sturmglocke angegebenen Akkorden Lärm schlagen und die Blasinstrumente lange ächzende Klagetöne ausstossen,« Ohr und Seele erschüttern müssen.

Nun mögen angehende Komponisten unserer Zeit wohl denken, ja, die Wirkung dieser beiden Takte, 3—4 und 7—8, müsste doch ungleich mächtiger gesteigert werden, wenn dazu auch die anderen jetzt vorhandenen Lärminstrumente noch gesetzt würden, 4 Trompeten etwa, Pauken, Ophikleide, drei oder vier Posaunen, grosse Trommel, Becken, Triangel, vielleicht gar ein Tamtamschlag, — denn es ist ja doch einer der schrecklichsten Momente, die auf der Bühne vorkommen können.

Diess aber eben ist der täuschende Gedanke.

Denn in dem Maasse, als der Komponist in dieser Weise die Orchesterstimmen verstärkt, würden die Singstimmen für das Ohr geschwächt werden, ähnlich wie eine Menschengruppe durch einen dicken Staubwirbel dem Auge verhüllt wird.

Eine Chorwirkung kann doch nur aus dem Chorhören erfolgen, und die Kraft eines Chors muss nothwendig in dem Maass schwinden, als die stärkere Kraft des Orchesters sie überschallt.

Der Hauptausdruck des Schreckens in der vorliegenden Stelle liegt in dem Chorgesang, in der hohen Lage der Soprane und Alte namentlich und in der weiten Harmonie der Singstimmen.

Es fliesst aber aus dieser reservirten Begleitung des Orchesters noch ein anderer Vortheil, der freilich in neuerer Zeit oft gar nicht mehr als der Musik nöthig und berücksichtigungswerth erscheint: der Reiz des Wohllautes. Chor- und Orchesterklänge schmelzen in der Mozart'schen Behandlung durch ihre bezüglichen Lagen und Verhältnisse zu einander trotz ihrer Stärke doch zu einem wahrhaft wohllautenden Totalklang zusammen. Möge der Kunstjünger doch in Bezug hierauf alle Stimmen, jede für sich und im Verhältniss zu

den anderen, genau betrachten, denn hierin ist ja Mozart der unübertroffene Meister, der Meister des Wohllauts für die Darstellung aller möglichen musikalischen Effekte, vom sanftesten Gefühl bis zu den Schauern und Schrecknissen der dämonisch wildesten Erscheinungen.

Hier, wie bei manchem andern musikalischen Phänomen, bedaure ich, im Interesse der noch Unerfahrenen in der Chor- und Orchesterbehandlung, keine praktischen Experimente machen zu können.
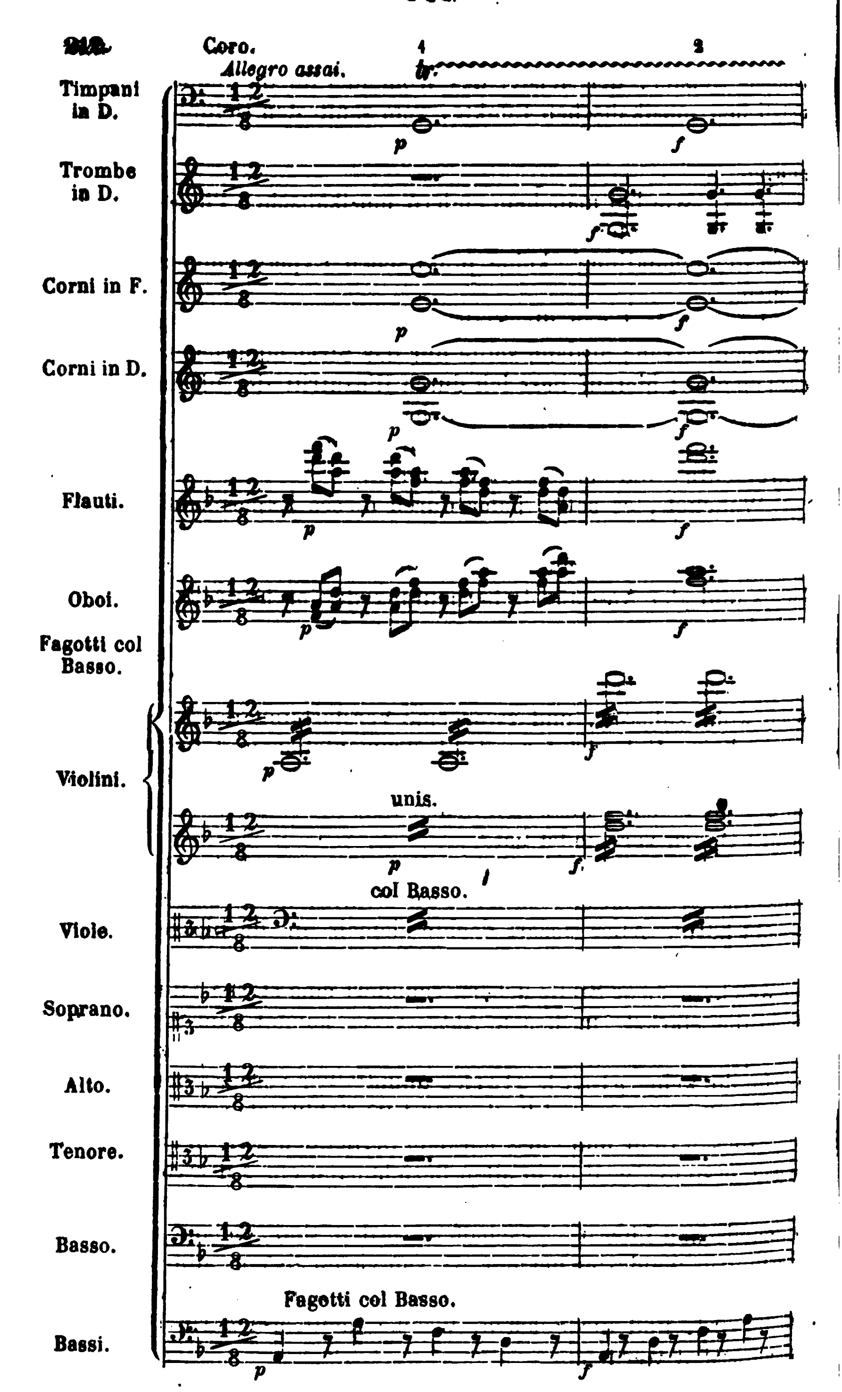
Ich würde ihnen die Stelle zuerst von dem Chor ganz allein vorsingen lassen; alsdann sollte nur das Streichquartett seine Partie dazu spielen; hierauf liess ich durch Hinzutritt der Blasinstrumente die Stelle in der Mozart'schen Behandlung hören, und endlich — wollte ich sie, nach dem neuesten Grundsatz: »viel hilft viel,« selbst instrumentirt und ausgeführt vorführen.
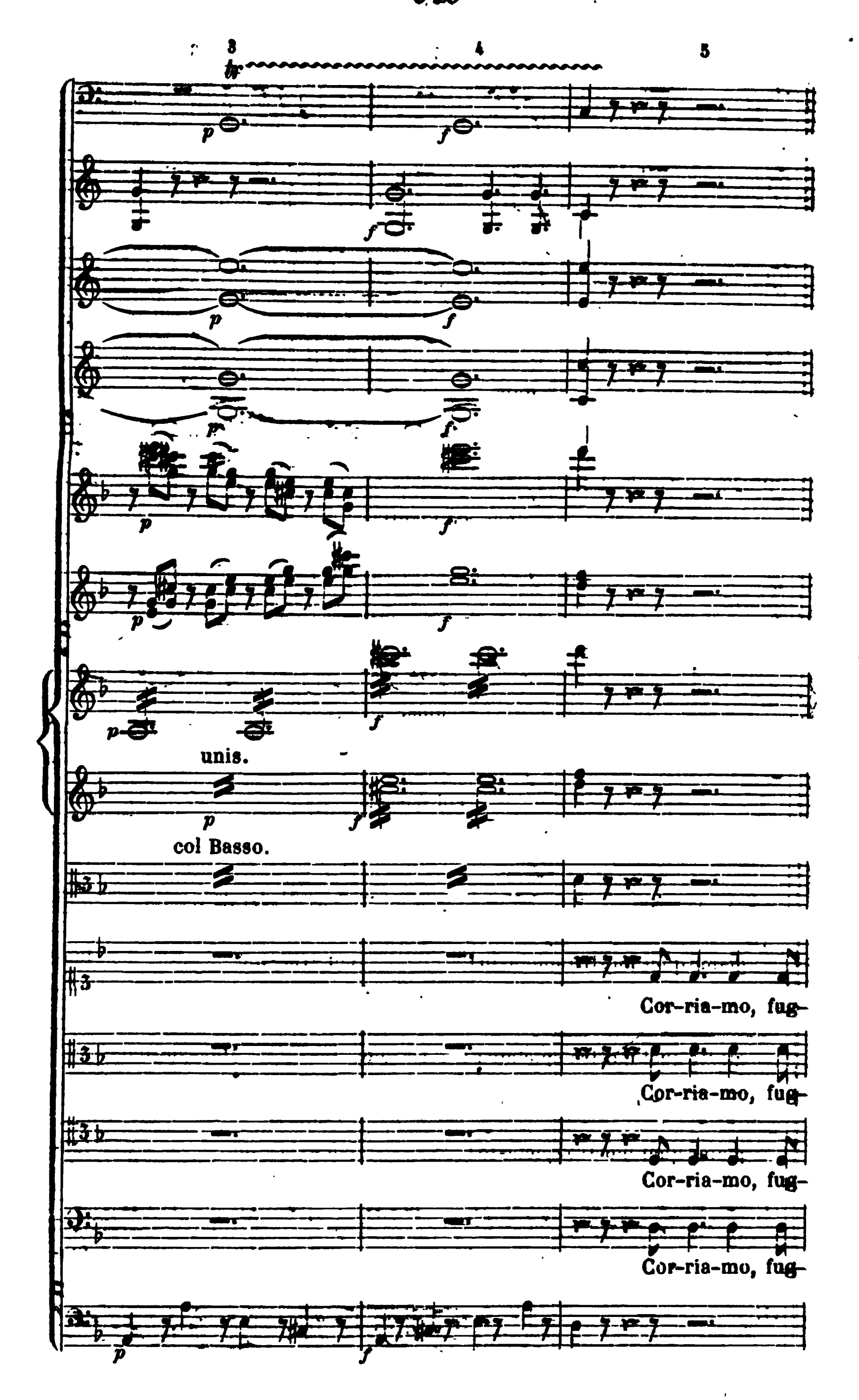
Wahrlich, es sollte jeder durch dieses Experiment von dem Wahn geheilt werden, dass der Fortschritt, worunter man doch wohl die höhere Wirkung der dramatischen Musik meint, in dem Luxus und der An- und Ueberhäufung der orchestralen Mittel bestehe!
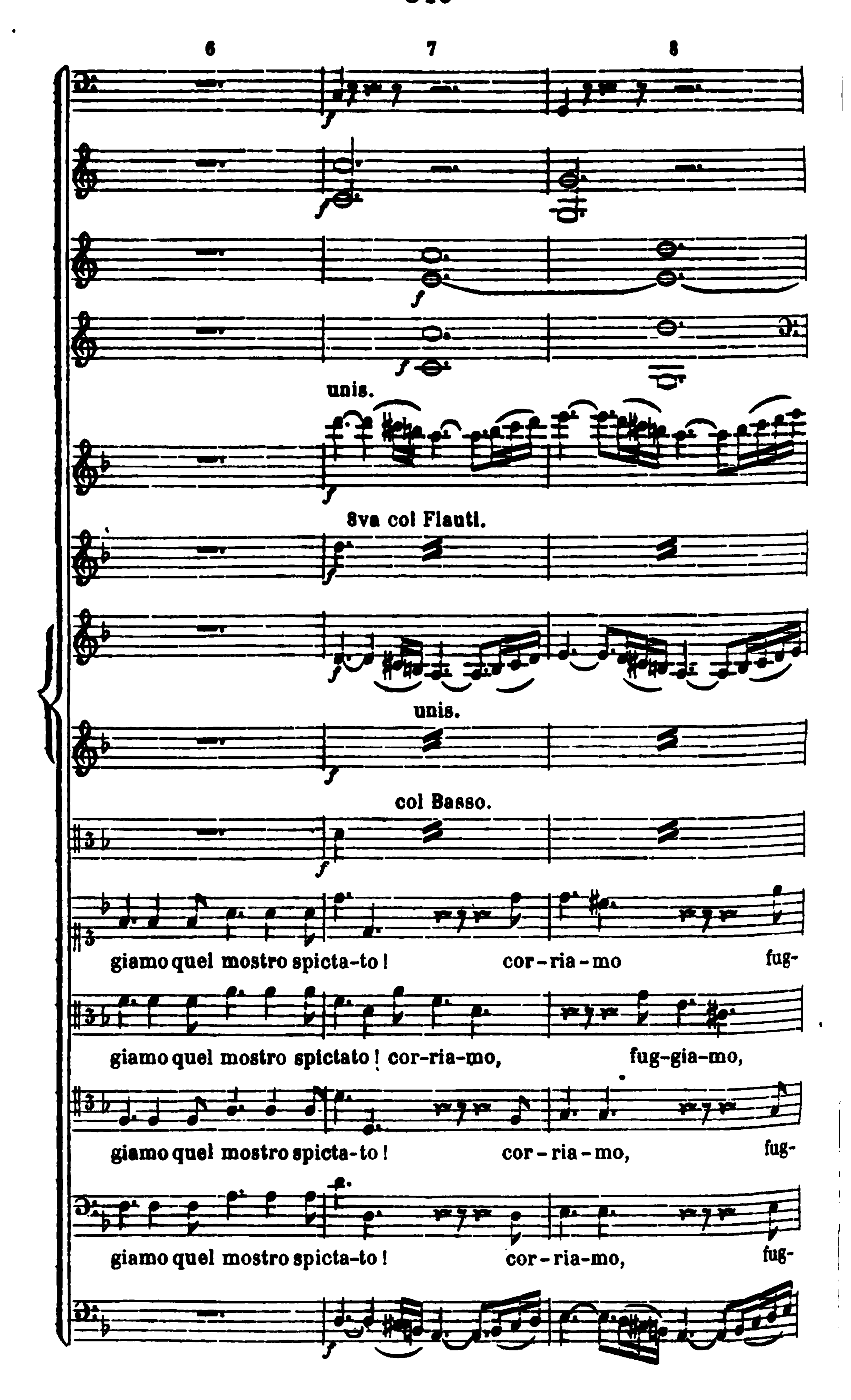
Aber, wird vielleicht auch hier noch mancher Kunstjünger ausrufen, wenigstens das Hinzusetzen von Trompeten und Pauken wäre doch wohl zulässig, und zwar eine Verstärkung des Effekts, aber gewiss keine Ueberhäufung der Instrumentation und Ueberdeckung der Chorkraft gewesen, wie ja Mozart selbst diese Instrumente zu gar manchen leidenschaftlichen Solo- wie Ensemblestücken in seinen Opern verwendet hat?
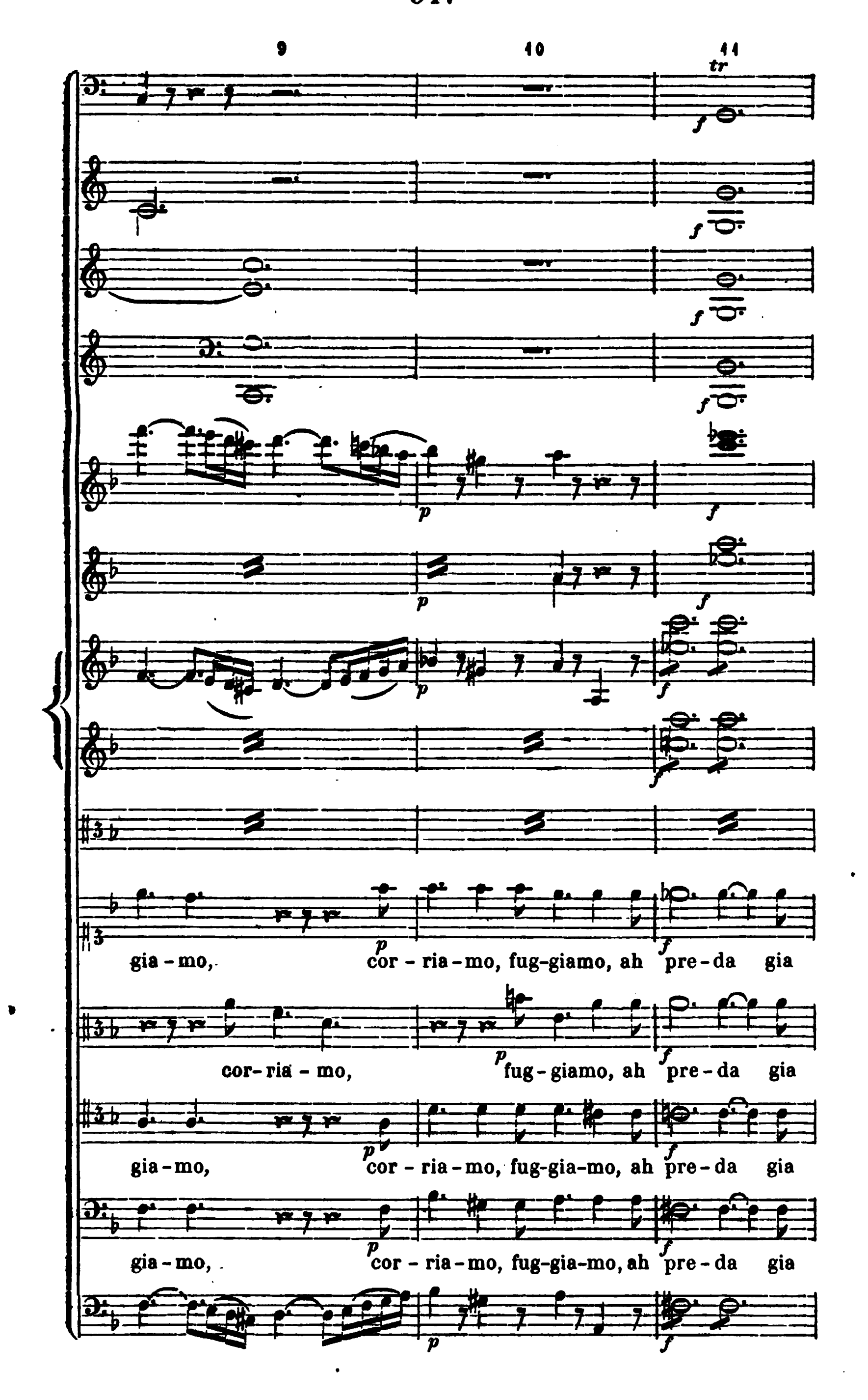
Das ist wahr, und vielleicht hätte er sie auch bei dieser Stelle angebracht, wenn er blos diesen Moment im Idomeneus vor sich gehabt hätte. Aber Mozart dachte niemals an die blosse Einzelheit für sich, sondern an ihr Verhältniss zum grossen Ganzen. Der Chor, zu welchem diese Stelle gehört, schildert eine starke Situation, aber nicht die stärkste in diesem Akte, — es kommt zum Schluss desselben noch eine gewaltigere Scene. Um diese dazu zu machen, durfte ihr keine gleich starke unmittelbar vorhergehen; deshalb werden Trompeten und Pauken erst im Schlusschor angebracht.

Diesen Chor nun muss ich dem Lernenden ganz in Partitur vorlegen, erstens, weil er in allen Beziehungen eines der vollendetsten Chor- und Situationsbilder zeigt, die zumal in der musikalisch-dramatischen Literatur geschaffen worden sind, sodann, weil diese Partitur am wenigsten bekannt ist, von vielen als eine alte, vergessene Erstlingsoper Mozart's betrachtet, deshalb keine Notiz davon genommen wird, und die Schätze, welche theilweise darin liegen, gar nicht geahnt werden.
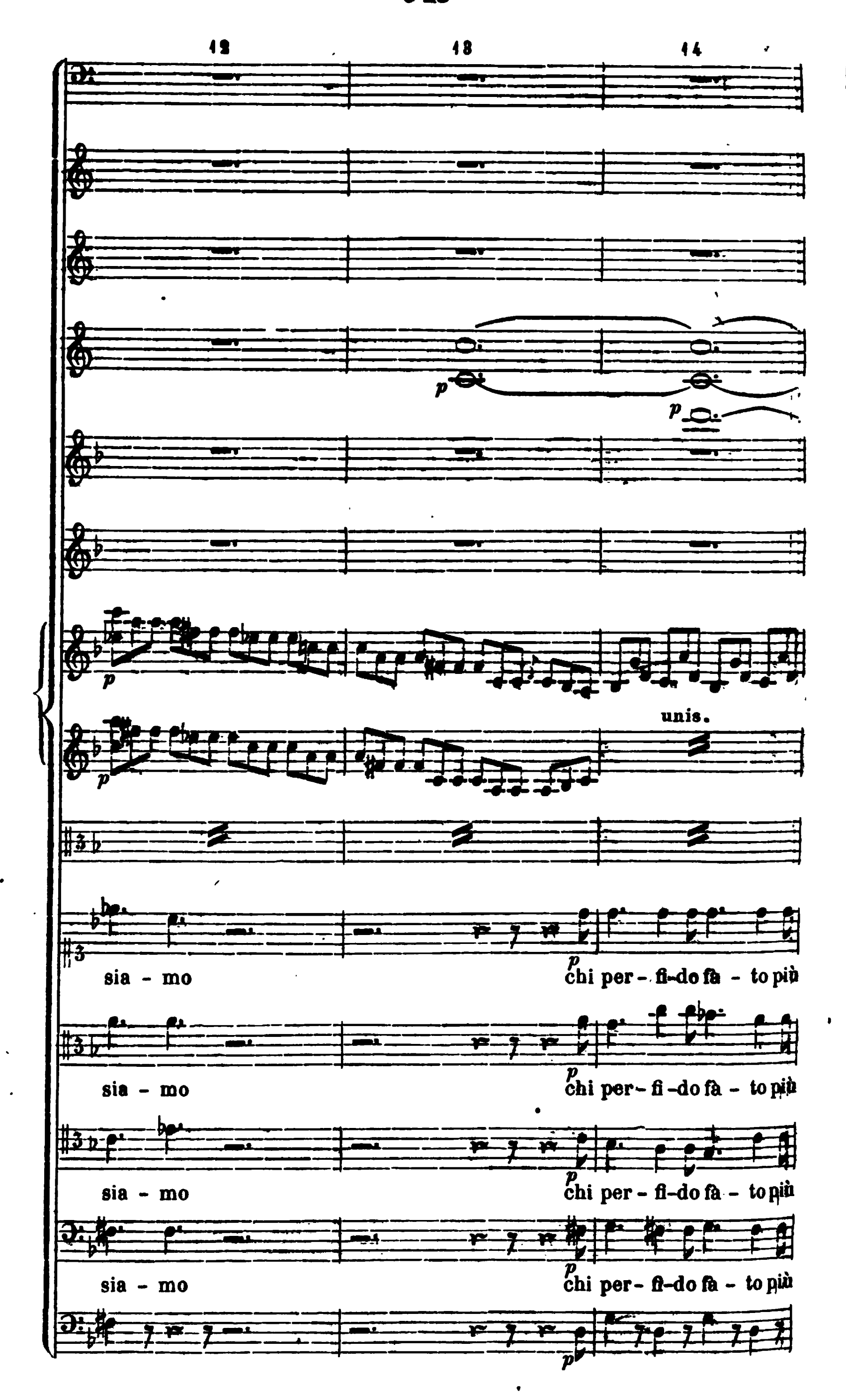

212.
Coro.
Allegro assai.
Timpani in D.
Trombe in D.
Corni in F.
Corni in D.
Flauti.
Oboi.
Fagotti col Basso.
Violini.
unis.
col Basso.
Viole.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Fagotti col Basso.
Bassi.
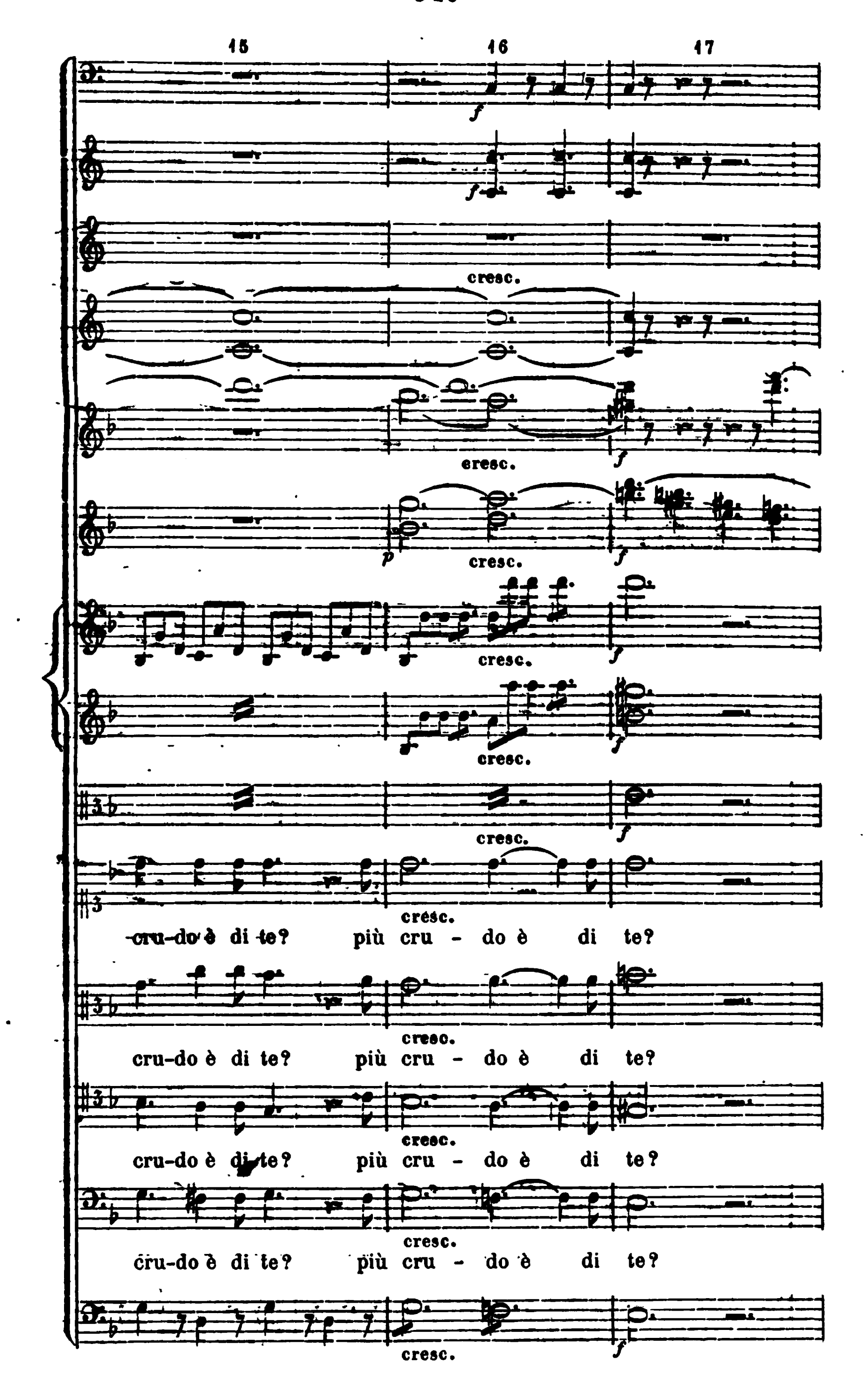

3
4
5
tr
p
f
unis.
col Basso.
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-
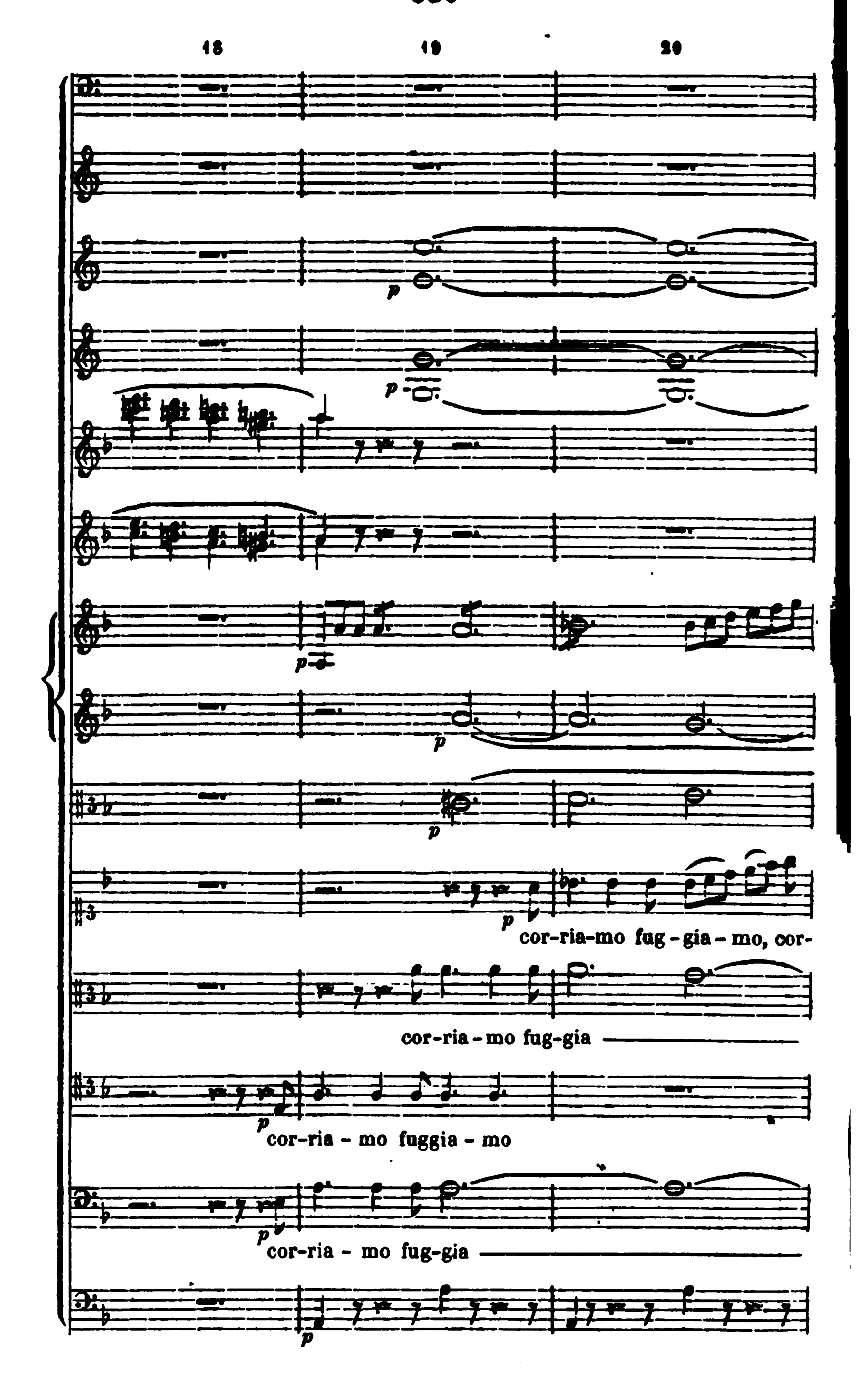

6
7
8
unis.
8va col Flauti.
unis.
col Basso.
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo fug-
giamo quel mostro spictato! cor-ria-mo, fug-gia-mo,
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo, fug-
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo, fug-
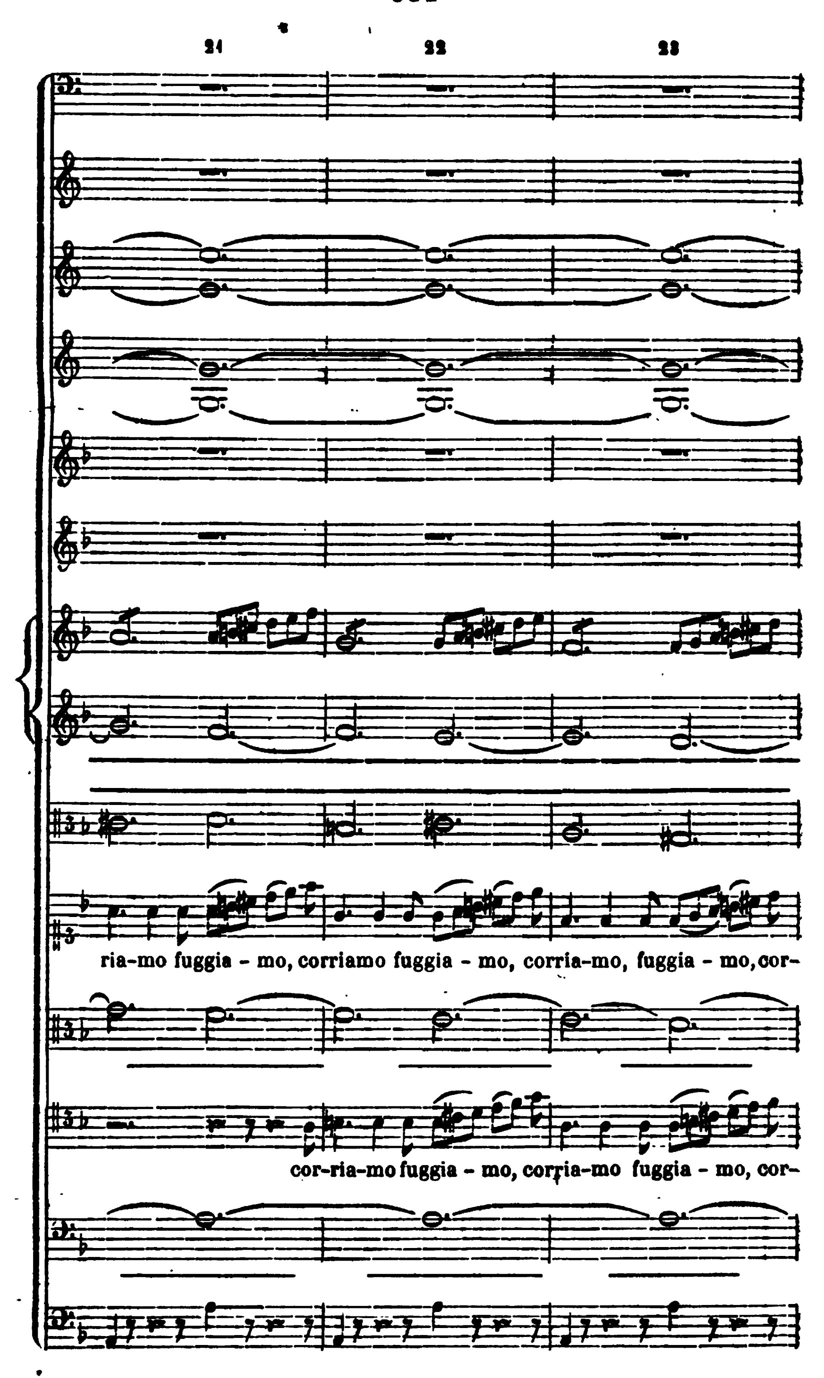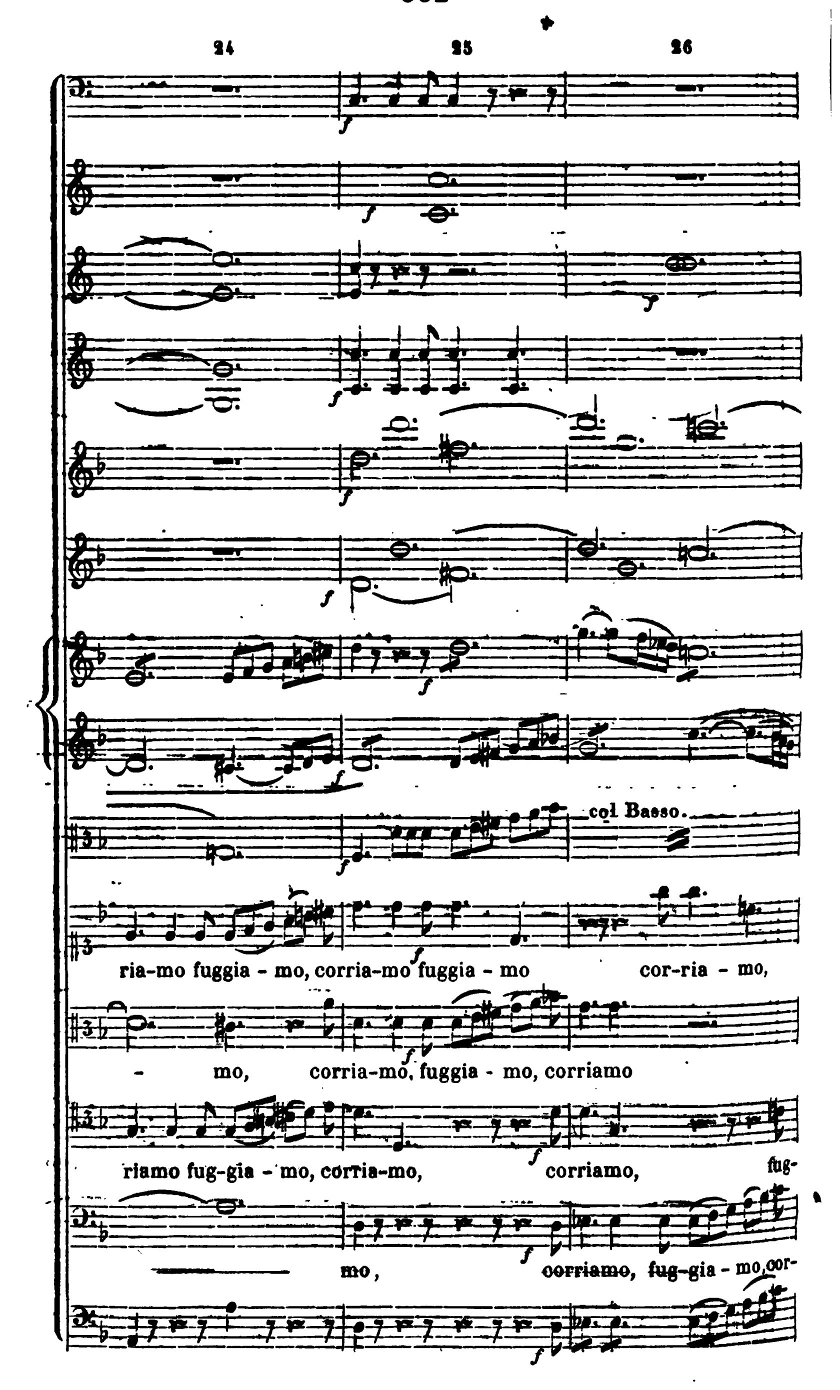


9
10
11
tr
gia - mo,
cor - ria - mo, fug-giamo, ah pre - da gia
cor - ria - mo,
fug - giamo, ah pre - da gia
gia - mo,
cor - ria - mo, fug-gia-mo, ah pre - da gia
gia - mo,
cor - ria - mo, fug-gia-mo, ah pre - da gia
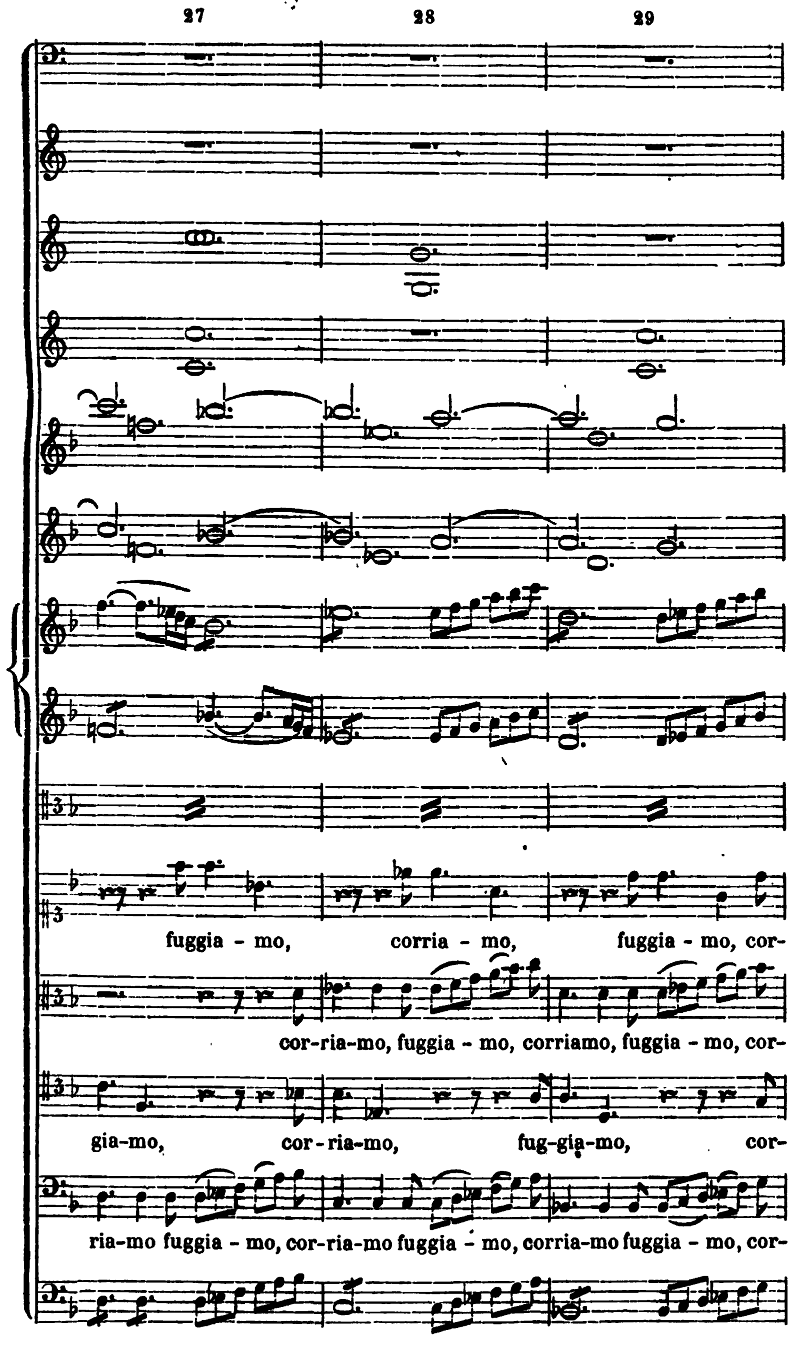

12
13
14
p
p
p
p
unis.
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
sia - mo
chi per - fi -do fà - to più
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
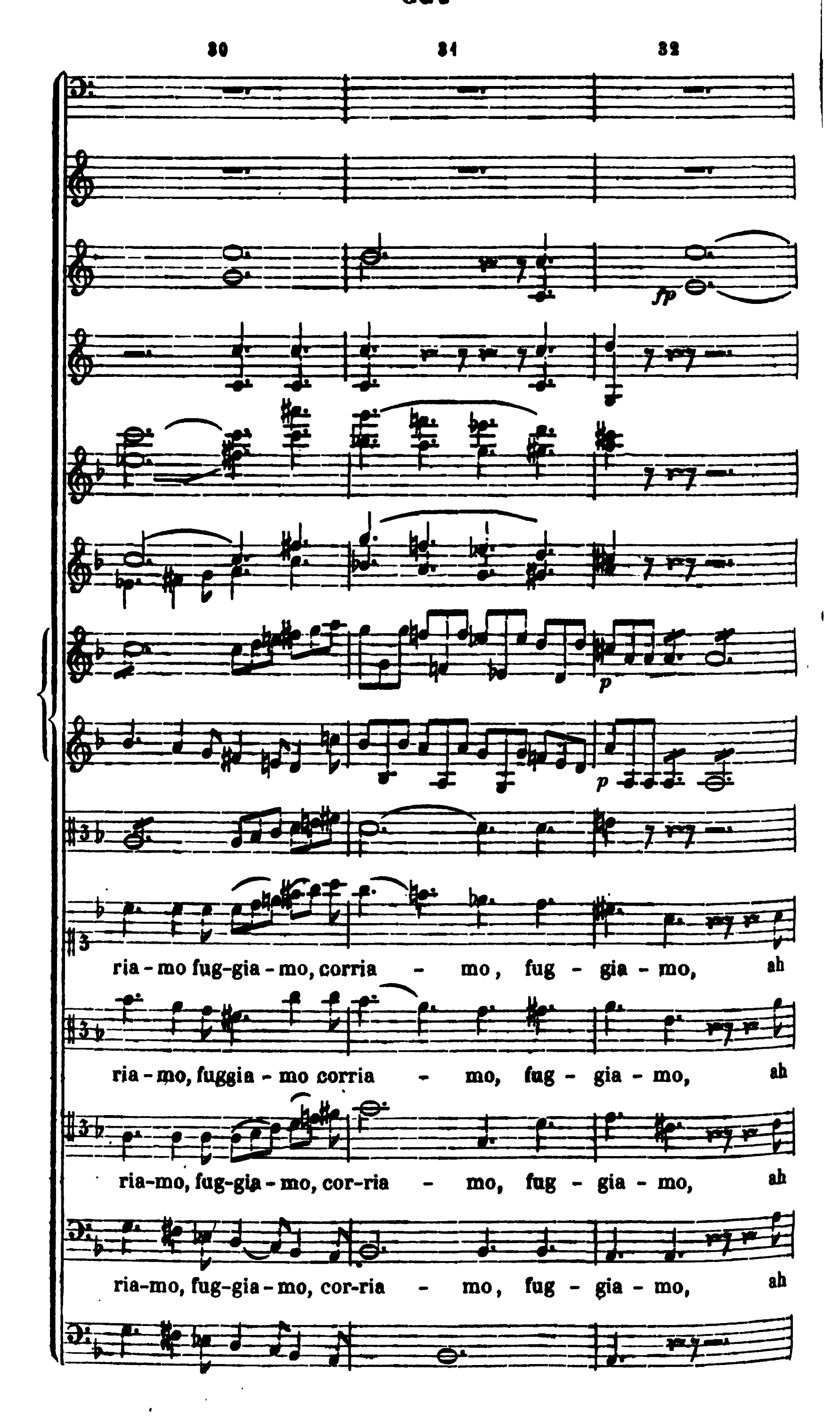

15
16
17
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
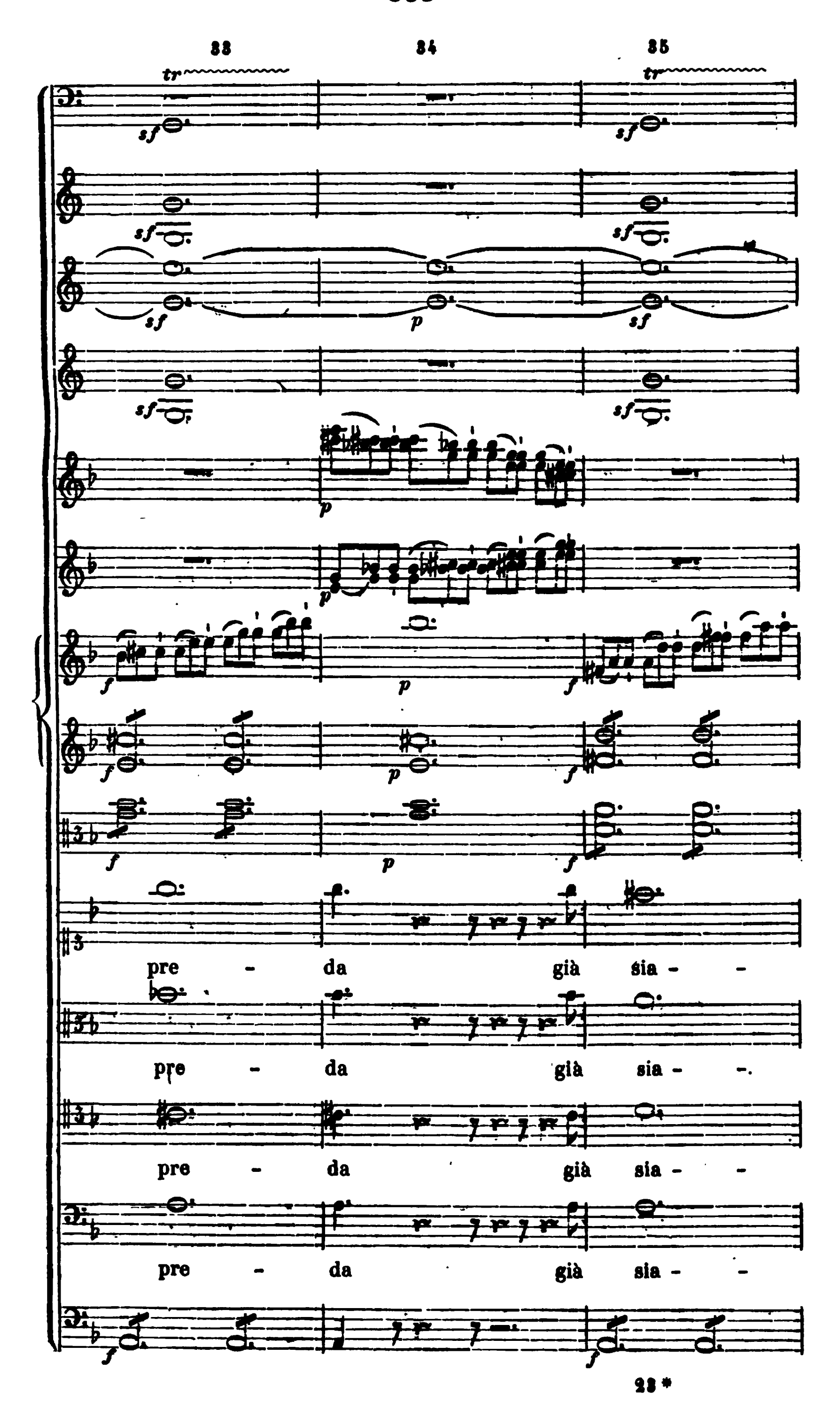

18
19
20
cor-ria-mo fug-gia-mo, cor-
cor-ria-mo fug-gia
cor-ria - mo fuggia - mo
cor-ria - mo fug-gia
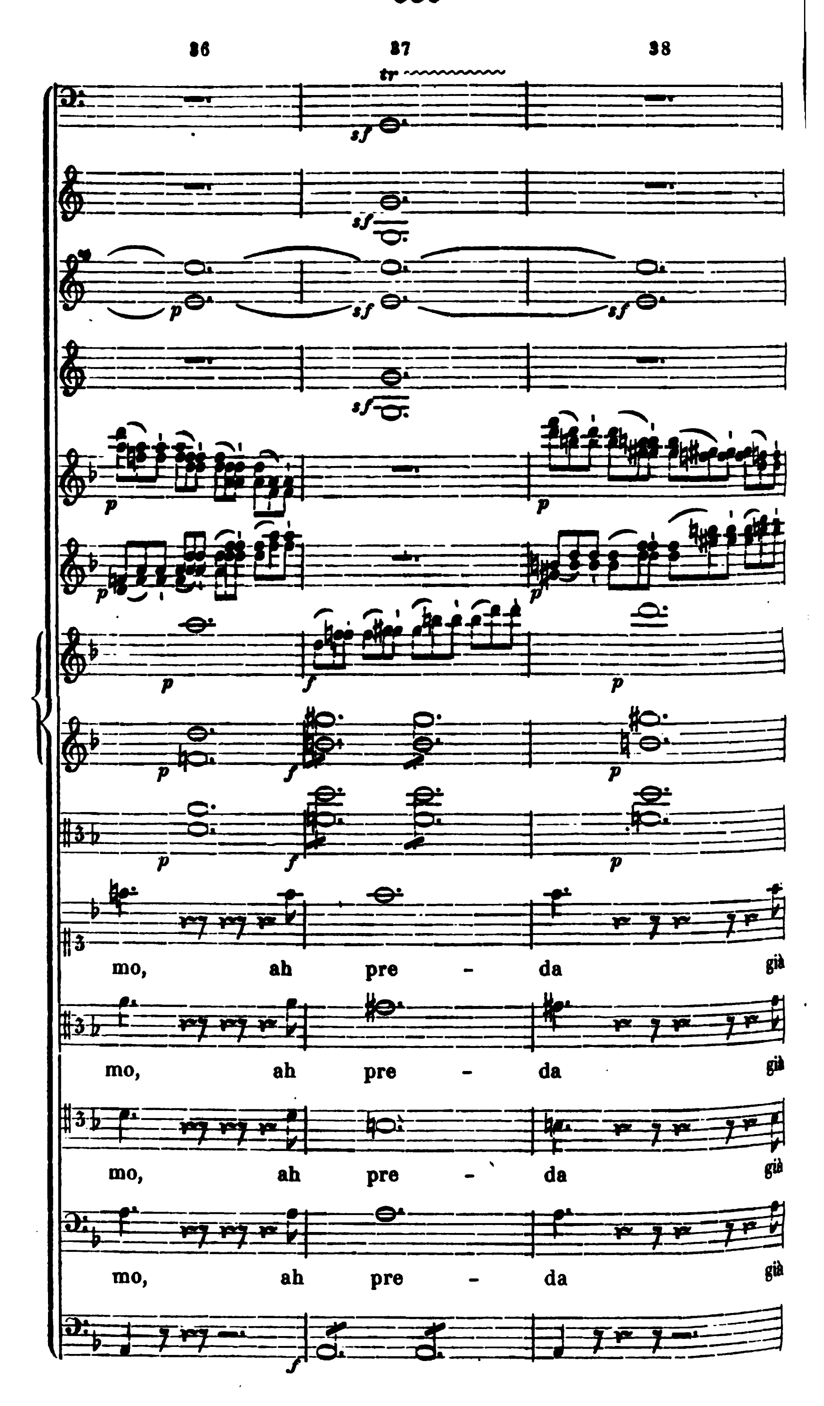

ria-mo fuggia - mo, corriamo fuggia - mo, corria-mo, fuggia - mo,cor-
cor-ria-mo fuggia - mo, corria-mo fuggia - mo, cor-
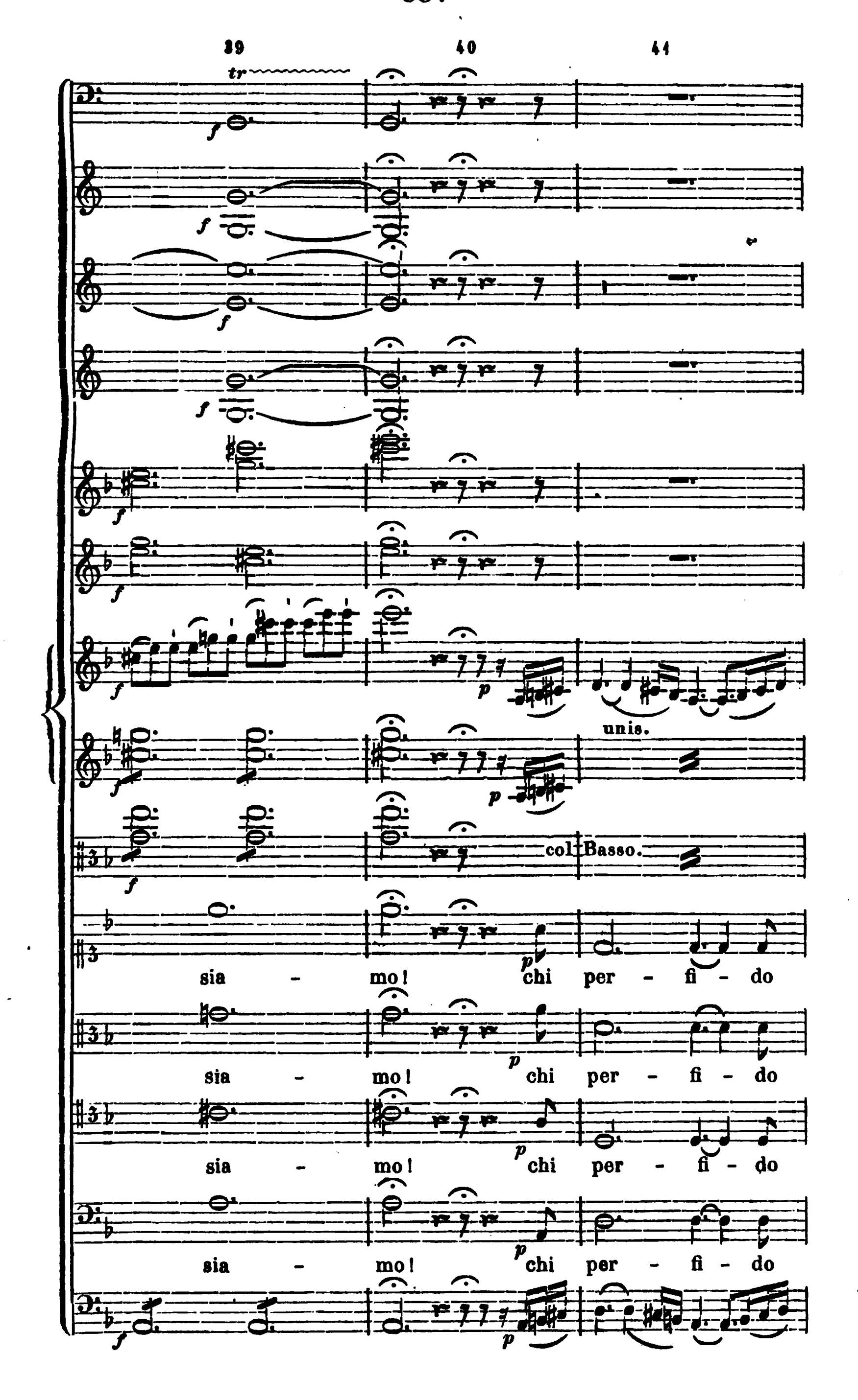

24
25
26
col Basso.
ria-mo fuggia - mo, corria-mo fuggia - mo cor-ria - mo,
- mo, corria-mo, fuggia - mo, corriamo
riamo fug-gia - mo, corria-mo, corriamo, fug-
mo, corriamo, fug-gia - mo cor-
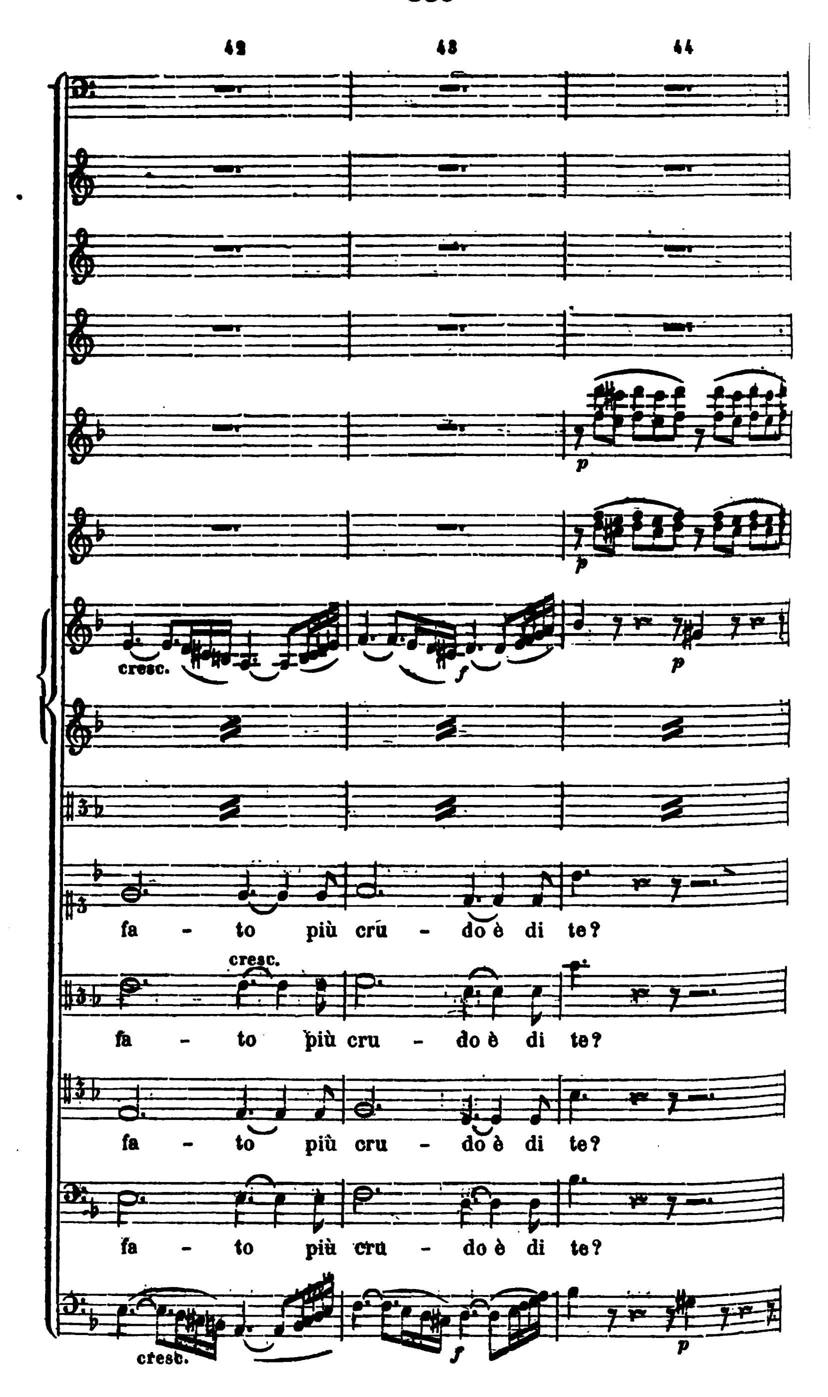

27
28
29
fuggia - mo, corria - mo, fuggia - mo, cor-
cor-ria-mo, fuggia - mo, corriamo, fuggia - mo, cor-
gia-mo, cor-ria-mo, fug-gia-mo, cor-
ria-mo fuggia - mo, cor-ria-mo fuggia - mo, corria-mo fuggia - mo, cor-
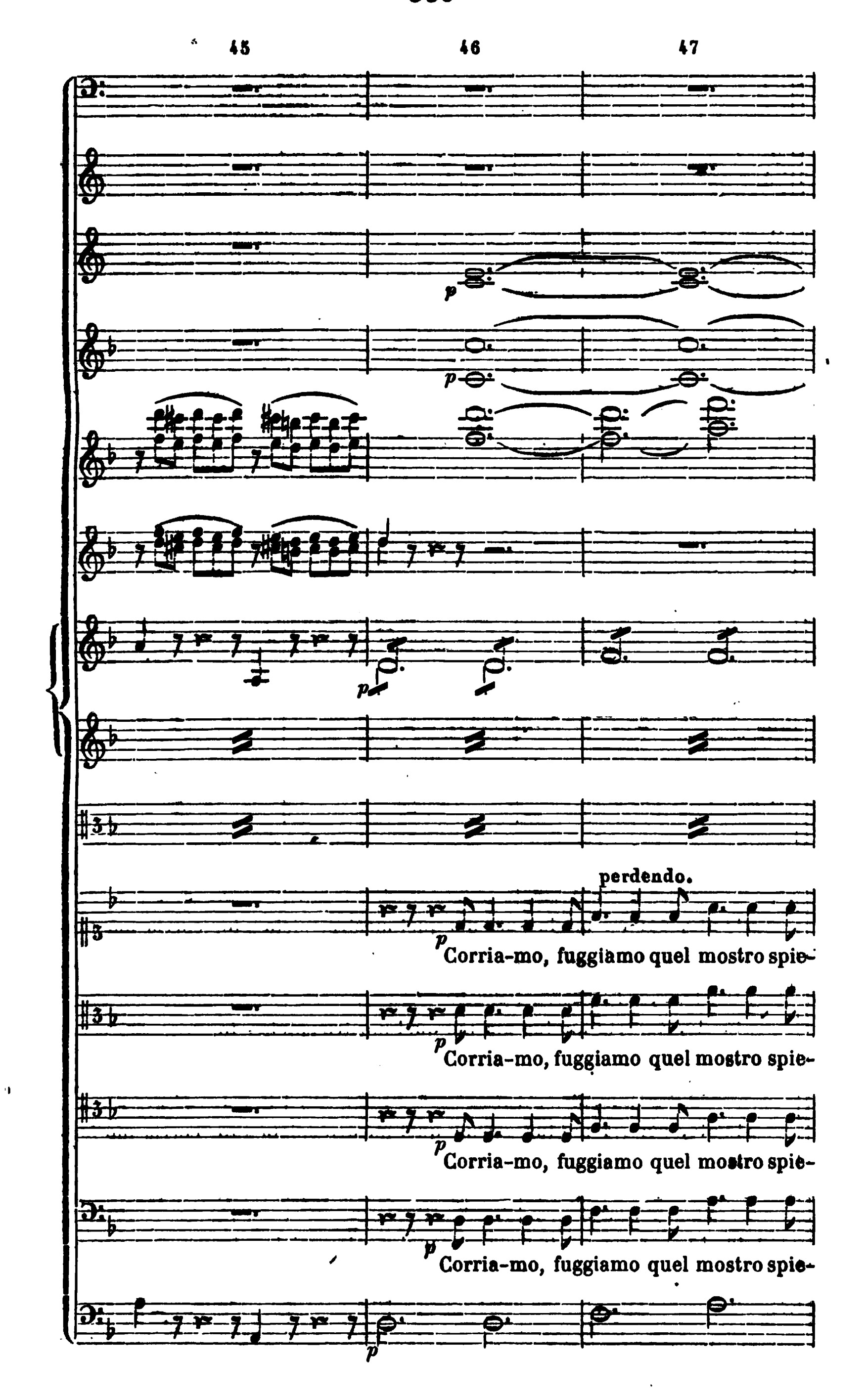

30
31
32
ria - mo fug-gia - mo, corria - mo, fug - gia - mo, ah
ria - mo, fuggia - mo corria - mo, fug - gia - mo, ah
ria-mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug - gia - mo, ah
ria-mo, fug-gia - mo, cor-ria - mo, fug - gia - mo, ah
fp
p
p

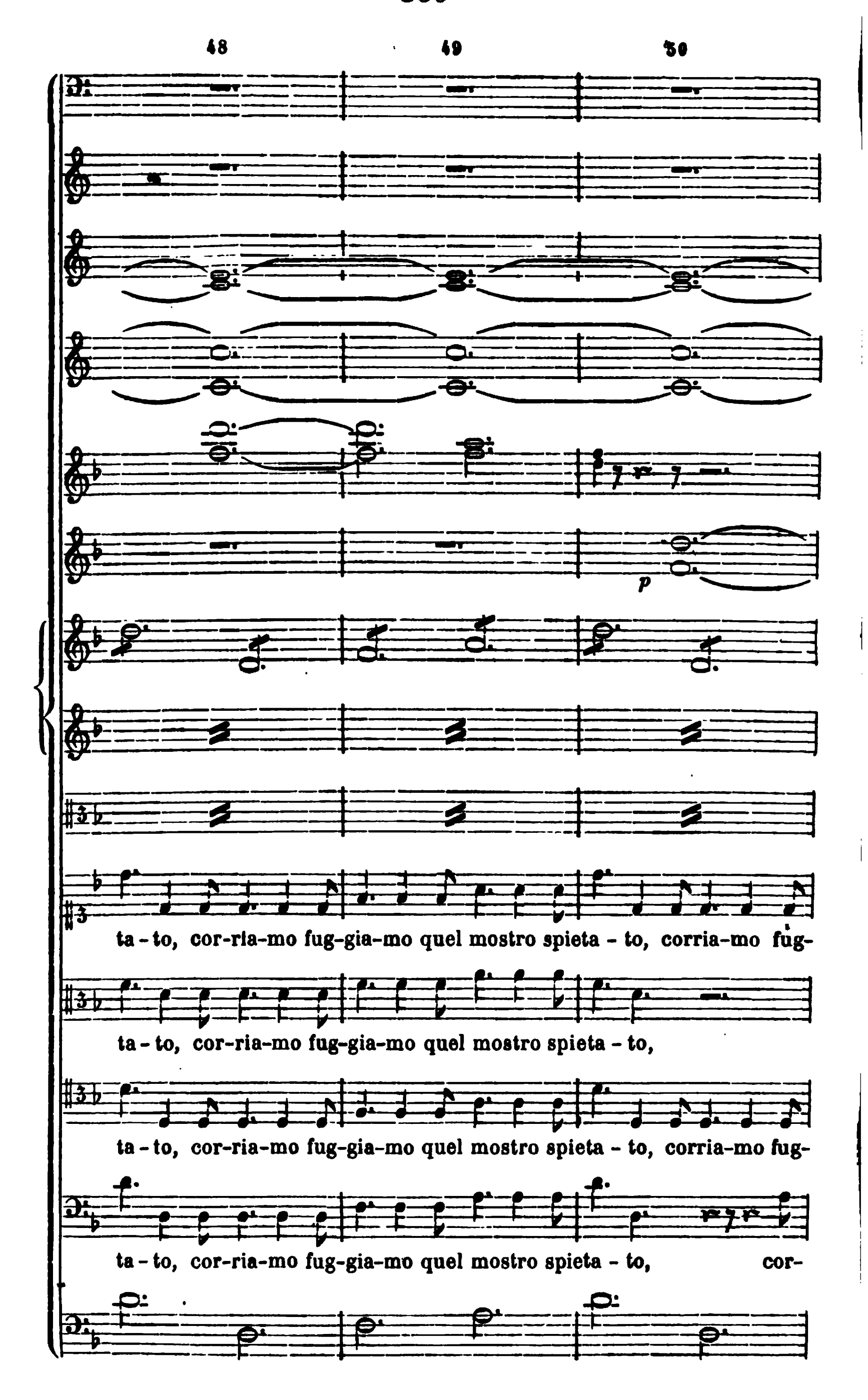

33
34
35
tr
sf
p
f
pre - da già sia - -
pre - da già sia - -.
pre - da già sia - -
pre - da già sia - -

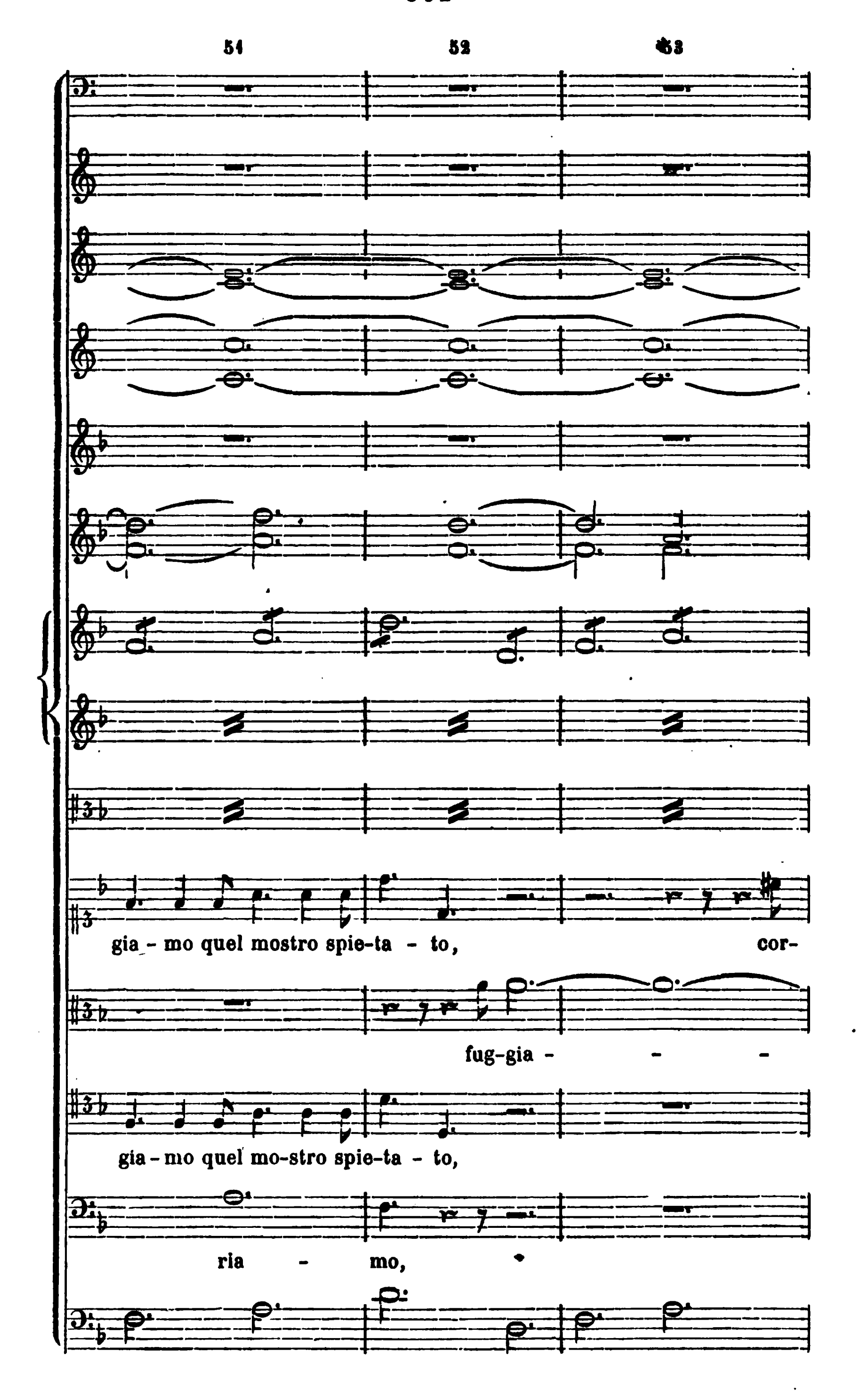

36
37
38
tr
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già
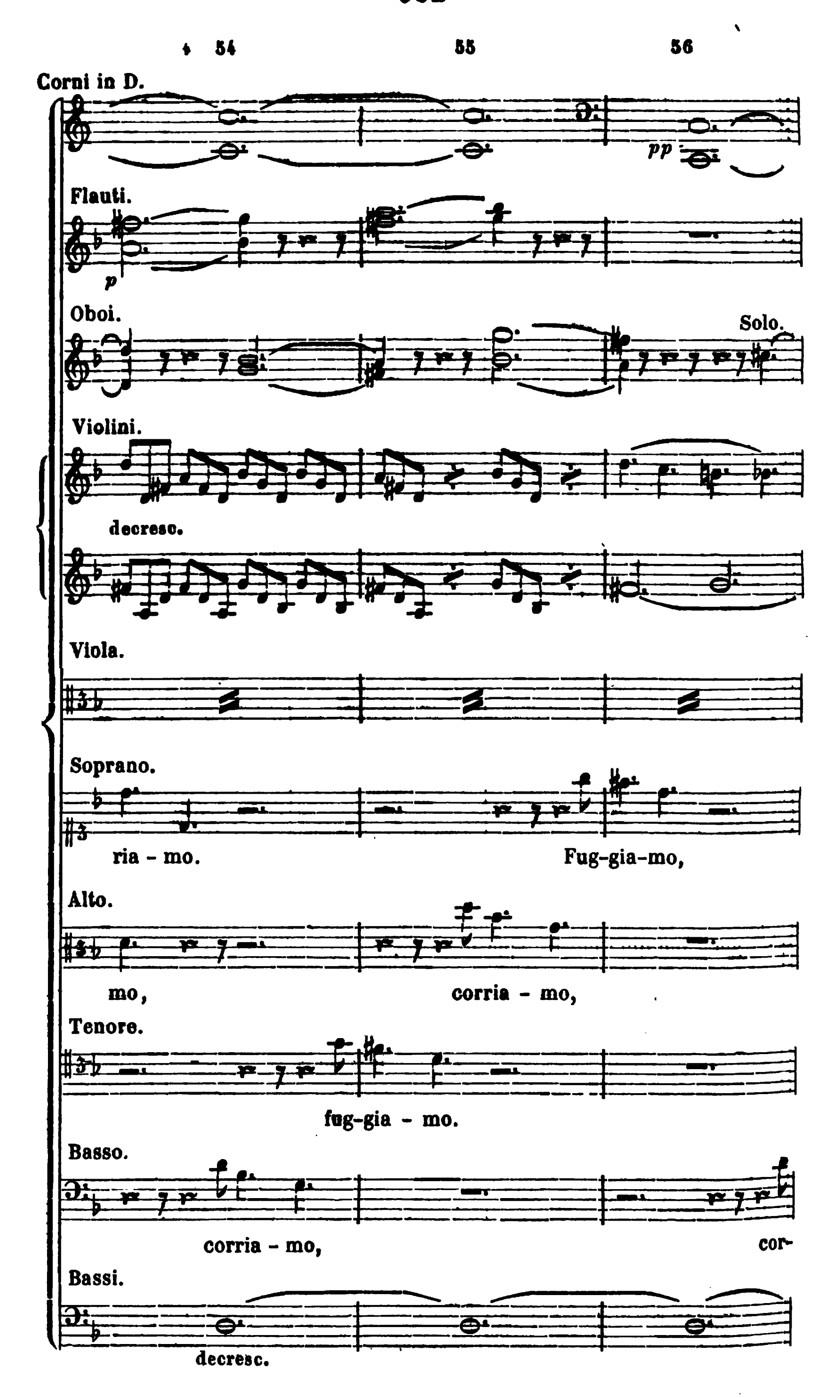

39
40
41
tr
f
p
unis.
col Basso.
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do
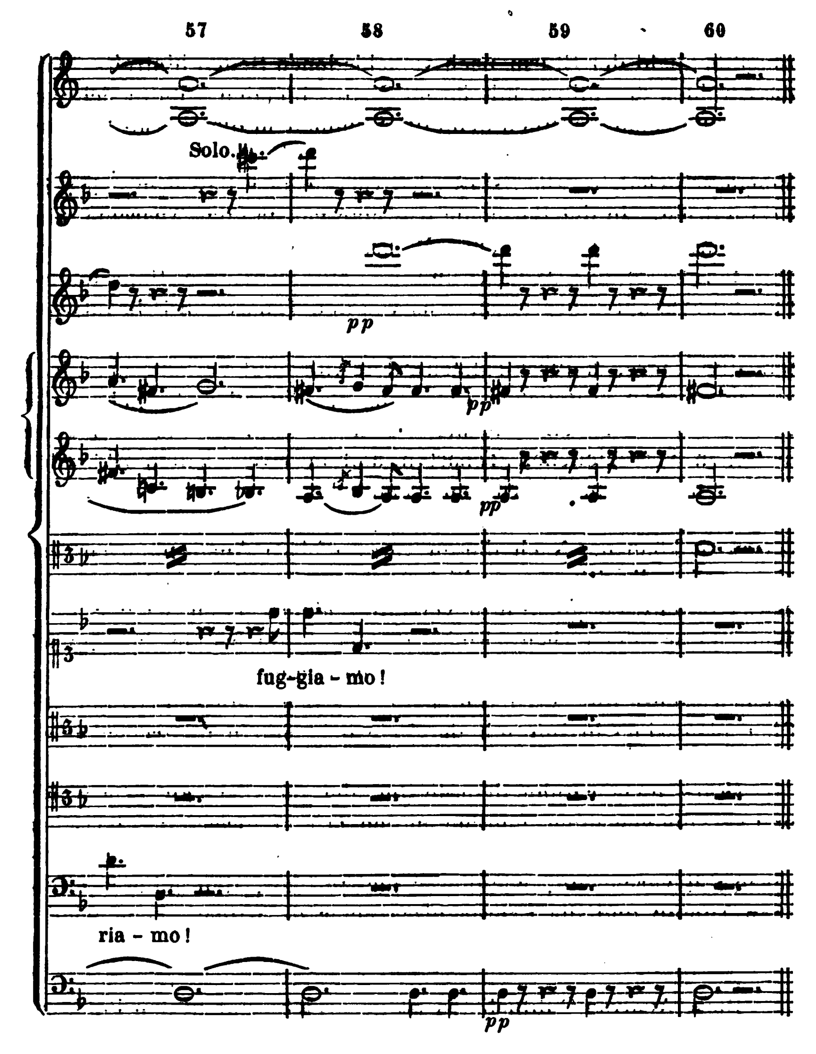

42
43
44
cresc.
f
p
fa - to più cru - do è di te?
cresc.
fa - to più cru - do è di te?
fa - to più cru - do è di te?
fa - to più cru - do è di te?
cresc.
f
p


45
46
47
perdendo.
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-


48
49
50
p
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, corria-mo fug-
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to,
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, corria-mo fug-
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, cor-


51
52
53
gia - mo quel mostro spie-ta - to,
cor-
fug-gia - - -
gia - mo quel mo-stro spie-ta - to,
ria - mo,


54
55
56
Corni in D.
pp
Flauti.
p
Oboi.
Solo.
Violini.
decresc.
Viola.
Soprano.
ria - mo.
Fug-gia-mo,
Alto.
mo,
corria - mo,
Tenore.
fug-gia - mo.
Basso.
corria - mo,
cor-
Bassi.
decresc.



Hören wir zunächst, was Oulibischeff über diesen Chor sagt.

»Irgend etwas Schreckliches, Unheilvolles ist im Begriff, im Orchester loszubrechen — Etwas, das wie ein schwarzes, auf den Flügeln des Sturmwindes heranbrausendes Luftgebilde sich nähert und anschwillt. Gleichzeitig und in den nämlichen Intervallen auf- und absteigende Figuren bringen in Verbindung mit den Schwankungen eines $^{12}/_{8}$ Rhythmus die Wirkung einer Art furchtbarer Schaukel, Bild der unter Neptuns Streichen wankenden Erde hervor. Das Volk sucht sein Heil in der Flucht: »Corriamo! Fuggiamo!« Jedoch vermögen nicht Alle gleichen Schritt zu halten; ein Hagel

von Triolen regnet auf die Flüchtigen herab, die bald Finsterniss umgibt, bald der Sturm nach verschiedenen Seiten hintreibt, bald die Strahlen des Blitzes mit ihrem Glanze blenden. Rette sich wer kann, und somit gerathen denn die Stimmen in die grösste Verwirrung; ein wahres Drunter und Drüber. Die Furcht macht diese Menge schwindeln, die, statt sich vorwärts zu bewegen, sich im Kreise dreht. In der Harmonie tritt eine vollständige Anarchie, eine Auflösung aller Ordnung ein. Während die durch 4 Hörner verstärkten Bässe das A als Grundbass aushalten, die Soprane ein Fugenthema auf B ergreifen, was von den Tenoren in H beantwortet wird, verstärken die Contra-Alte, die in Synkopen fortschreiten, durch ihre, dadurch entstehenden Auf- und Vorhalte noch jene absonderlichen grässlichen Dissonanzen. Eine derartig behandelte Modulation weiss selbst nicht, wohin sie will. Haltlos treibt sie zwischen verschiedenen Tonarten und in zweifelhaften Akkorden dahin, mit jedem Schritt auf peinliche Harmonieverbindungen, grosse Septimen stossend, ohne in irgend einer Tonalität festen Fuss fassen zu können. Nach diesen verzweifelten Anstrengungen vereinigen sich die Stimmen endlich in dem anfänglichen Unisono; der etwas beschwichtigte Sturm verstattet einem Jeden wieder seine Wohnstätte zu erreichen. Einige verspätete Nachzügler lassen noch aus der Ferne ihr mehr und mehr verhallendes »corriamo, fuggiamo« ertönen; diese Rufe verlieren sich hinter den Koulissen, worauf der Chor pianissimo in Dur mit der Feierlichkeit einer Kirchenkadenz schliesst. Der Vorhang fällt. Unvergleichlich, erhaben!«

»Ehre, ewiger Ruhm dem Meister, der zuerst die Fuge bezwang, und sie, die gewaltige, folgsam an den Triumphwagen des lyrischen Drama's zu fesseln wusste. Welche Komposition im blos melodischen Stil vermöchte, wie dieser fugirte Chor, den unbeschreiblichen Tumult und die Schrecknisse einer derartigen Scene wieder zu geben.«

Diese Analyse Oulibicheff's ist geistreich, und in den Punkten, welche sie berührt (denn vollständig ist sie so wenig wie alle seine anderen), auch treffend, allein es kann manche Aeusserung darin von dem Anfänger leicht missverstanden und dann gefährlich für ihn werden, und sie kann zu Ansichten verleiten, die manche neuere sogenannte fortschrittliche Grundsätze eher zu bestätigen als zu bekämpfen scheinen dürften.

Wenn er sagt »und so gerathen die Stimmen in Verwirrung; ein wahres Drunter und Drüber«, so könnte der Kunstjünger unserer Zeit leicht zu dem Glauben verleitet werden, dass die Verwirrung einer Menge am besten und sichersten durch einen wirklichen polyphonen Stimmenwirrwarr zu schildern wäre. Der ist frei-

lich leicht herzustellen, und um so mehr von denen, welche in der polyphonen Setzweise keine Uebung und keine Gewandtheit errungen haben.

So hat es aber Oulibicheff sicher nicht gemeint. Er weiss recht gut, dass die Kunst keinerlei Objekt, auch die grösste Verwirrung nicht, durch einen wirklichen Stimmenwirrwarr darstellen darf, dass sie vielmehr auch eine solche Situation in einem klar und geordnet konstruirten Bilde darstellen muss.

Ueberblickt man die vier Chorstimmen das ganze Stück hindurch, so zeigt sich, dass viele Stellen ganz einfach gesetzt sind, alle vier Stimmen in gleichem Rhythmus, entweder *unisono*, oder in voller Harmonie. Hier kann also von Stimmen, die in Verwirrung gerathen sind, nicht die Rede sein.

Andere Stellen dagegen sind polyphon behandelt, bewegen sich melodisch selbständig. Die erste der Art in Takt 7 — 8 — 9; die zweite, länger fortgeführte von Takt 19 bis mit Takt 30.

Wo wäre aber in beiden Stellen eine wirkliche Verwirrung der Stimmen zu finden? Es sind Nachahmungen, nach Art der Fuge aus wenigen gleichen Motiven thematisch gebildet, symmetrisch geordnet, und überall deutlich hörbar.

Das ist ja eben die unübertreffliche und unübertroffene Meisterschaft Mozart's, dass er die künstlichsten kontrapunktischen Kombinationen stets in klarer, fassbarer Form darzustellen verstand. Die Verwirrung der Geister in dieser schrecklichen Situation ist durch den polyphonen Stil, durch das theils gegensätzliche, theils einander nachahmende Singen der Personen trefflich geschildert, aber der polyphone Stil selbst, die Gänge der Stimmen gegeneinander sind klar, symmetrisch und geordnet geführt. Und so muss die Aeusserung Oulibicheff's verstanden werden, wenn sie Sinn haben soll.

Eben so gefährlich könnte die folgende Aeusserung werden:

»In der Harmonie tritt eine vollständige Anarchie, eine Auflösung aller Ordnung ein.«

Billigt er damit nicht die »harmonische Anarchie«, die »grässlichsten Dissonanzen«, die »peinlichsten Harmonieverbindungen«, eine »haltlos sich herumtreibende Modulation, aus der irgend eine bestimmte Tonalität gar nicht zu erfassen sei«?

Blickt man nach dieser Schilderung wieder in die vorliegende Partitur, so drängt sich unmittelbar die erstaunte Frage hervor: wo sind denn all diese Ungeheuerlichkeiten zu finden?

Die Haupttonart ist D moll; sie tritt in dem ganzen Stück so vorherrschend hervor, dass das Gefühl derselben durch die geringen Ausweichungen in die nahverwandten Tonarten G moll, B dur keinen Augenblick vollständig verwischt werden kann.

Oder sollten die vagirenden Modulationen, die grässlichen Dissonanzen und peinlichen Harmonieverbindungen in den polyphonen Sätzen erscheinen? Sie liegen zum grössten Theil über dem Orgelpunkt A, der Dominante von D, machen die Haupttonart gar nicht zweifelhaft, und die dadurch entstehenden Dissonanzen klingen nicht grässlicher und peinlicher als sie irgend ein etwas fortgeführter und reich harmonisirter Orgelpunkt hören lässt.

Ein gegründeter Vorwurf hingegen lässt sich diesem Chor machen: die bis zum Unleidlichen ausgesponnene Wiederholung der Worte.

Der ganze Text zu dieser breiten Scene lautet:

Corriamo, fuggiamo!
Ah, preda già siamo,
Chi perfido fato
Più crudo è di te?

Davon wird nun das »corriamo, fuggiamo« vom Anfang bis zum Ende fast immerwährend wiederholt. Sie wollen laufen, sie wollen fliehen — aber sie kommen nicht vom Platze. Das ist unnatürlich. Zwar kann die Menge durch ein plötzlich hereinbrechendes schrecklich drohendes Ereigniss, wie hier durch den Sturm, wohl einen Augenblick wie gelähmt erscheinen, fliehen wollen, aber wie festgebannt nicht fort können, aber so lange dauern, wie hier, kann dieser Zustand und zumal bei einer ganzen Menge nicht.

Oulibicheff mag diesen Uebelstand (denn ein solcher bleibt es) gefühlt haben, und hat mit vielem Geschick beigebracht, was ihn motiviren und entschuldigen kann: »Das Volk sucht sein Heil in der Flucht, jedoch vermögen nicht Alle gleichen Schritt zu halten, die bald Finsterniss umgibt, bald der Sturm nach verschiedenen Seiten hintreibt, bald die Strahlen des Blitzes mit ihrem Glanze blenden«.

Diese Momente können allerdings einiges Verweilen des Volkes, ein verwirrtes Umhertreiben gegen- und durcheinander auf derselben Stelle motiviren. Aber das verlangte dann eine scenische Anordnung und Ausführung, eine Berechnung und Uebereinstimmung der Bewegungen, Gruppirungen, der mannichfaltigsten mimischen Ausdrucksweisen und Gesten der Individuen und der verschiedenen Naturerscheinungen, dass es, wenn es dem Zuschauer natürlich vorkommen sollte, ein vollendetes Kunstwerk an sich für das Auge werden müsste, das aufs sorgfältigste und mühsamste einstudirt, allenfalls von lauter ausgezeichneten Schauspielern, oder durchgebildeten Balletfiguranten, aber schwerlich von irgend einem Theaterchore befriedigend darzustellen sein dürfte.

Und immer würden doch der Wiederholungen der beiden Worte »corriamo, fuggiamo« zu viele sein.

Mir scheint das ein Fehler. Ich schreibe ihn jedoch weniger

Mozart, als vielmehr dem Dichter zu. Der Akt schliesst mit dieser Situation, und eine den Akt schliessende Situation darf keine unbedeutende, kurze, sondern muss eine bedeutende (eigentlich die bedeutendste des Aktes) sein, auch, um einen gewichtigen Eindruck hervorzubringen und zu hinterlassen, eine gewisse Dauer haben.

Dazu aber hätte der Dichter einen ausgeführteren, die Situation mehr ausbeutenden Text schreiben sollen. Oulibicheff hat mehrere Momente angedeutet, davon jeder einen Vers oder mehrere gegeben haben würde, z. B. die Schilderung der eintretenden Finsterniss und ihrer Wirkung auf die Gemüther; das Hin- und Hertreiben des Volkes durch den Sturm; das Auf- und Zurückschrecken, das Fesseln des Schrittes durch den aufflammenden Blitz u. s. w.

Die Situation wäre immer dieselbe geblieben, die Musik ebenfalls, aber die Worte hätten nicht so gar oft wiederholt zu werden brauchen, indem dabei die Formel: zu verschiedenen Worten dieselbe Musik, mit hätte benutzt werden können. Denn nicht die Wiederholungen der Musik kommen zu oft, sondern nur die Wiederholungen derselben wenigen Worte.

Ich habe diese Schwäche in besagtem Chore besonders betont, um die künftigen Opernkomponisten vor ähnlichen Missgriffen zu wahren und ihnen zugleich das einfache Mittel anzugeben, wie solche Unzuträglichkeiten leicht zu vermeiden sind.

Liegt nämlich dem Komponisten ein Text vor, der für die Wichtigkeit der Situation zu kurz ist, und demnach zu viele Wiederholungen nöthig machen würde, so lässt man vom Dichter die Schilderung der Scene durch Einschalten mehrerer daraus entwickelter Momente ausdehnen und ihr eine angemessenere Breite geben, wozu sich immer Motive finden lassen werden; und hat man den Dichter nicht bei der Hand, so kann man wohl diese Arbeit selbst übernehmen. Denn wo gäbe es in unserer Zeit einen gebildeten Musiker, der nicht wenigstens einige erträgliche Verse fabriziren könnte.

Leichter als Oulibicheff hat sich O. Jahn die Besprechung dieses Chors gemacht. »Der Schlusschor« — sagt er — »der nach einem begleiteten Recitativ des Idomeneo folgt, hat einen andern, durch die Situation bedingten Charakter, er drückt die von Angst und Entsetzen beflügelte Flucht aus. Der von Mozart selten gebrauchte Zwölfachteltakt ist zum Ausdruck der eiligen Bewegung ebenso geeignet, als die hier vorherrschend selbständige, zum Theil imitatorische Behandlung der Singstimmen; nur mitunter sammeln sich Alle zum Ausruf des Entsetzens, sonst rufen sie durcheinander und jeder sucht in hastiger Zerstreuung seinen Weg, bis mit einzelnen Ausrufen die Masse zerstäubt«.

Das ist Alles, was dieser Biograph Mozart's über dieses ewig

grosse, ewig jede empfängliche Musikseele gleich ergreifende, unsterbliche und unübertreffliche Muster eines Chorgemäldes zu sagen hat. Den wunden Fleck desselben aber, die zu vielen und unnatürlichen Wiederholungen derselben Worte, haben beide Interpreten entweder nicht gesehen oder nicht sehen wollen.

Der Zweck dieses Buches ist, wie sich das dem Leser wohl längst gezeigt haben wird, ein anderer, als jene in vielen Beziehungen vortrefflichen Werke sich stellten, und darum müssen wir noch manches an dem Chore bemerken, was dort übergangen worden.

So ist z. B. dem Verhältniss des Orchesters zu den Singstimmen eine genaue Betrachtung zu widmen, als worin die einzig richtigen und wirksamsten Maximen für die Behandlung des gemischten einfachen Chors mit Orchesterbegleitung, in Mozart'scher Weise zusammengefasst, sich auf's vollständigste offenbaren.

Ich habe über das vorhergehende Beispiel (212) schon bemerkt, welchen äusserst wirksamen Gebrauch unser grosser Meister im Chorsatz mit Orchester von dem Kontrast macht. Dieselben Maximen sind in dem vorstehenden Chor wieder zu finden.

Nach den vier ersten Takten, welche von dem ganzen Orchester, die Situation ankündigend, allein vorgetragen werden, tritt der Chor dagegen ebenfalls allein und im *unisono* ein (Takt 5 — 6).

Diess ist die einfachste, auffallendste und darum wirksamste Weise, wie Gesang und Orchester im gegensätzlichen Nacheinander verwendet werden können, und es ist nur zu verwundern und zu bedauern, dass dieses sicherste, unfehlbarste Effektmittel in den Chören so selten benutzt erscheint.

Wie aber hier der Gesang allein gegen das vorhergehende Orchestervorspiel die abstechendsten Klangfarben neben einander gesetzt hören lässt, so bildet dieses Gesangsunisono wieder eine kontrastirende Vorbereitung zu der gewaltigen Orchesterbegleitung des folgenden Satzes (Takt 7 — 8 ff.).

Nach der Hinweisung auf die Kontrastirung der ersten Gedanken gleich verfolge der Leser mit diesem Gesichtspunkte jetzt blos alle Sätze der Partitur dieses Chors, und er wird nicht zwei Sätze finden, die nicht in scharf bemerkbarem Kontrast gegen einander ständen.

Kontrastiren aber alle diese einzelnen Ausdrucksbilder in den mannichfaltigsten Weisen gegen einander, so betrachte man nunmehr jedes einzelne besonders in Hinsicht auf die Deutlichkeit und Fassbarkeit der Darstellung für's Ohr. Man wird keines finden, in welchem der Chor das Spiel des Orchesters, oder das Orchester den Gesang übertönte.

Für Diejenigen, welche meine Instrumentationslehre studirt haben, bedarf diess keiner besondern Hinweise; nur über die Begleitung des Orchesters zu den imitatorischen Stellen der Singstimmen will ich einiges bemerken.

Dass diese melodisch selbständigen Singstimmen weder durch dicke Füllharmonien der Blasinstrumente noch durch vielfach selbständige Figuren der Streichinstrumente begleitet werden dürfen, wenn der polyphone Chorgesang deutlich hörbar bleiben soll, ist ein so natürlicher Grundsatz, dass man die vergessene Rücksichtnahme darauf von irgend einem nur einigermaassen erfahrenen Tonsetzer eigentlich gar nicht für möglich halten sollte. Man braucht indessen nach Sünden dagegen weder in älteren noch neueren Opernpartituren lange zu suchen.

In dem vorstehenden Chor jedoch ist nicht ein Takt zu sehen, dem dieser Vorwurf gemacht werden dürfte. Man blicke zunächst auf die polyphone Stelle, welche mit dem 19. Takte beginnt. Die erste Violine geht bis zum 24. Takte mit dem Sopran; die zweite bis zum 25. Takte mit dem Alt; die Viole vervollständigt als Füllstimme die Harmonie; nur der Tenor tritt ohne melodisch begleitende Orchesterstimme selbständig ein (Takt 22—25). Diese ganze Stelle (von Takt 19 — 24) ist, obwohl recht künstlich polyphon konstruirt, dennoch in allen Stimmen durchaus deutlich hör- und fassbar, denn das ausgehaltene A der Hörner füllt, aber deckt den Satz nicht, noch weniger thut das letztere der Bass mit seinen kurz angeschlagenen Vierteln. Ausserdem ist die Begleitung piano gehalten, wodurch die Singstimmen noch vernehmbarer werden; denn obgleich auch für den Chor piano vorgeschrieben ist, so haben doch die Singstimmen auch bei mässigerem Anschlag der Töne einen volleren und gewichtigeren Klang und treten auch in solchem Fall mehr in die Ohren fallend hervor als die dünner klingenden Töne namentlich der Violinen.

Um die herrliche Kontrastirung auch dieses Satzes, und besonders die schöne Wirkung des Eintritts der vier Hörner in den Doppeloktaven von A zu erkennen, blicke man auf die zwei vorhergehenden Takte (17 und 18), wo sich aus dem Forteanschlag des ganzen Chors und Orchesters (auf der ersten Hälfte des 17. Taktes) die Hoboen und die Flöten allein aus ihren höheren Lagen herabwinden.

Voller mit Füllstimmen von Blasinstrumenten sind die Imitationen der Singstimmen von Takt 25 — 30 überzogen. Es galt hier wieder gegen die vorhergehende piano gehaltene Phrase durch forte und zahlreichere Instrumentalstimmen einen noch stärker erschütternden Kontrast zu gewinnen. Desshalb ist der erste Takt (25) ausser den Flöten und Hoboen auch noch mit Pauken, D-Hörnern und Trompeten verstärkt.

Man könnte meinen, dass hierdurch die Singstimmen, und besonders die Nachahmung im Alt, zu sehr übertönt würde, da diese Stimme überhaupt weniger klanghell ertönt. Bei genauerem Durchblick sieht man aber, dass der Bass in demselben schweigt, dass die übrigen Instrumente alle in der ersten Hälfte blos D angeben, welches der Alt hat, und dass die zweite Violine und die Viole die Figur des Altes vollständig mit ausführen, wodurch dieser weniger verdeckt als vielmehr hervorgehoben wird. — Durch das Pausiren des Basses aber wird nun zugleich wieder dessen Eintritt mit der thematischen Figur des Singbasses, wozu noch Violen und Fagotte kommen, gewichtig in's Ohr fallend kontrastirt.

Die künstlichste Kombination folgt hierauf in den nächsten Takten (26 — 30). In den ersten beiden (Takt 26 — 27) haben die Bässe das Hauptmotiv, Tenor und Sopran ahmen sich in einer eigenen Figur nach, und dazu wieder erste und zweite Violine ebenfalls mit einem andern Motiv. In Takt 28—29 gehen die beiden Violinen in Oktaven mit dem Alt, die Bässe, Fagotte und Violen mit dem Singbass, und werden durch diese Verdoppelungen genugsam für das Ohr hervorgehoben. Und so möge man in Absicht auf Durchsichtigkeit und Hörbarkeit der Hauptstimmen den ganzen vorstehenden Chor durchsehen, es werden sich, bei aller Künstlichkeit der Setzweise, dennoch überall Klarheit und Wohllaut erkennen lassen.

Der Chor mit Solostimmen.

Das erhabenste und tieferschütterndste dramatische Tonstück, das Mozart geschrieben, ist, für mein Gefühl wenigstens, der Chor mit Solostimmen, welcher den Schluss des ersten Aktes im Titus bildet, Andante, $^4/_4$, Es dur.

Sextus, Vitellia, Servilia, Annius, Publius sind während des Brandes des Kapitols nacheinander auf der Scene erschienen, das mit der Verschwörung noch unbekannte Volk durcheilte die Stadt mit Schreck- und Angstgeschrei. Nun ist das Schreckliche allen bekannt geworden, zu den anwesenden Personen kommt der Chor, und die Empfindung aller ist durch die folgenden Worte ausgedrückt.

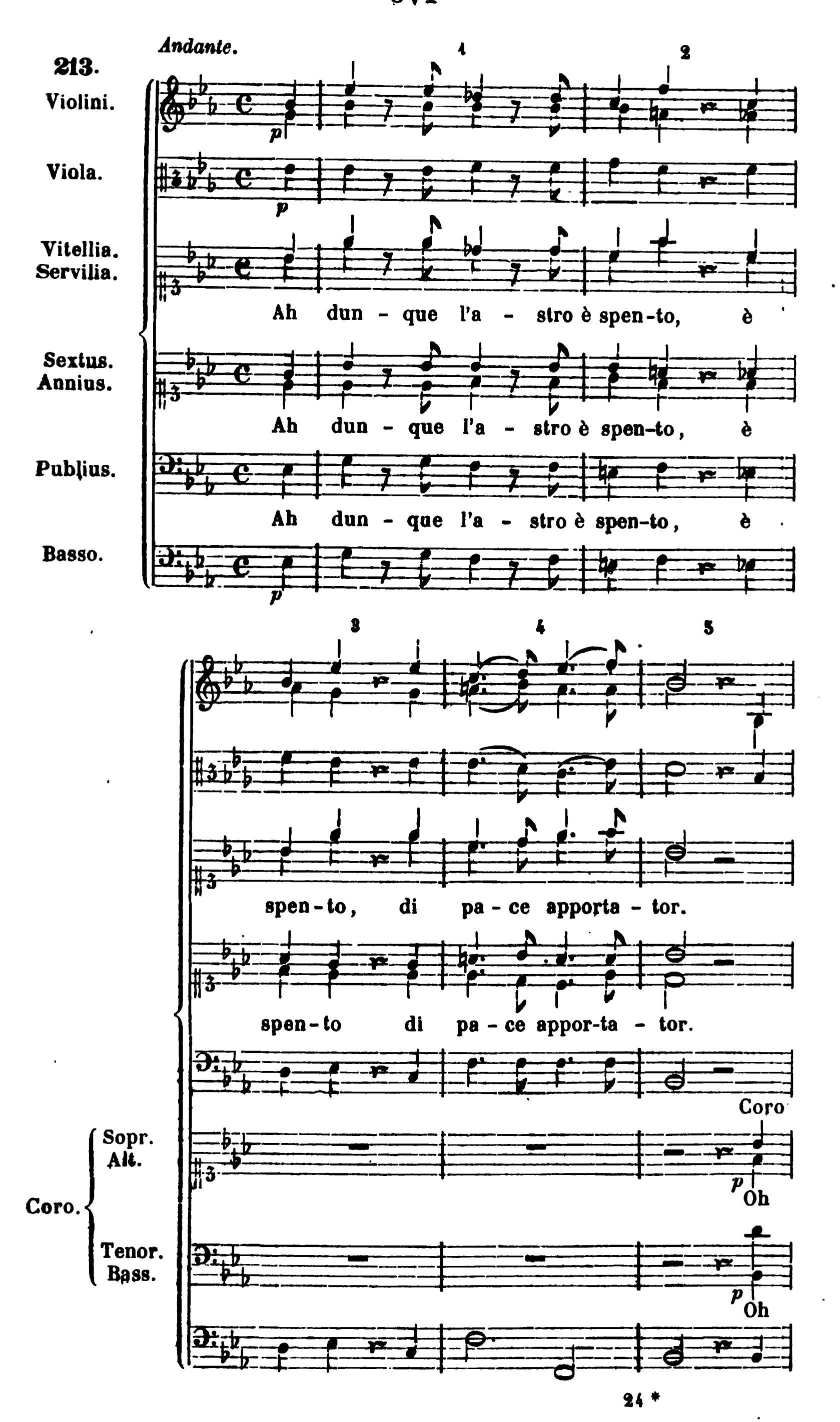
Vitellia, Sextus, Servilia, Annius, Publius.

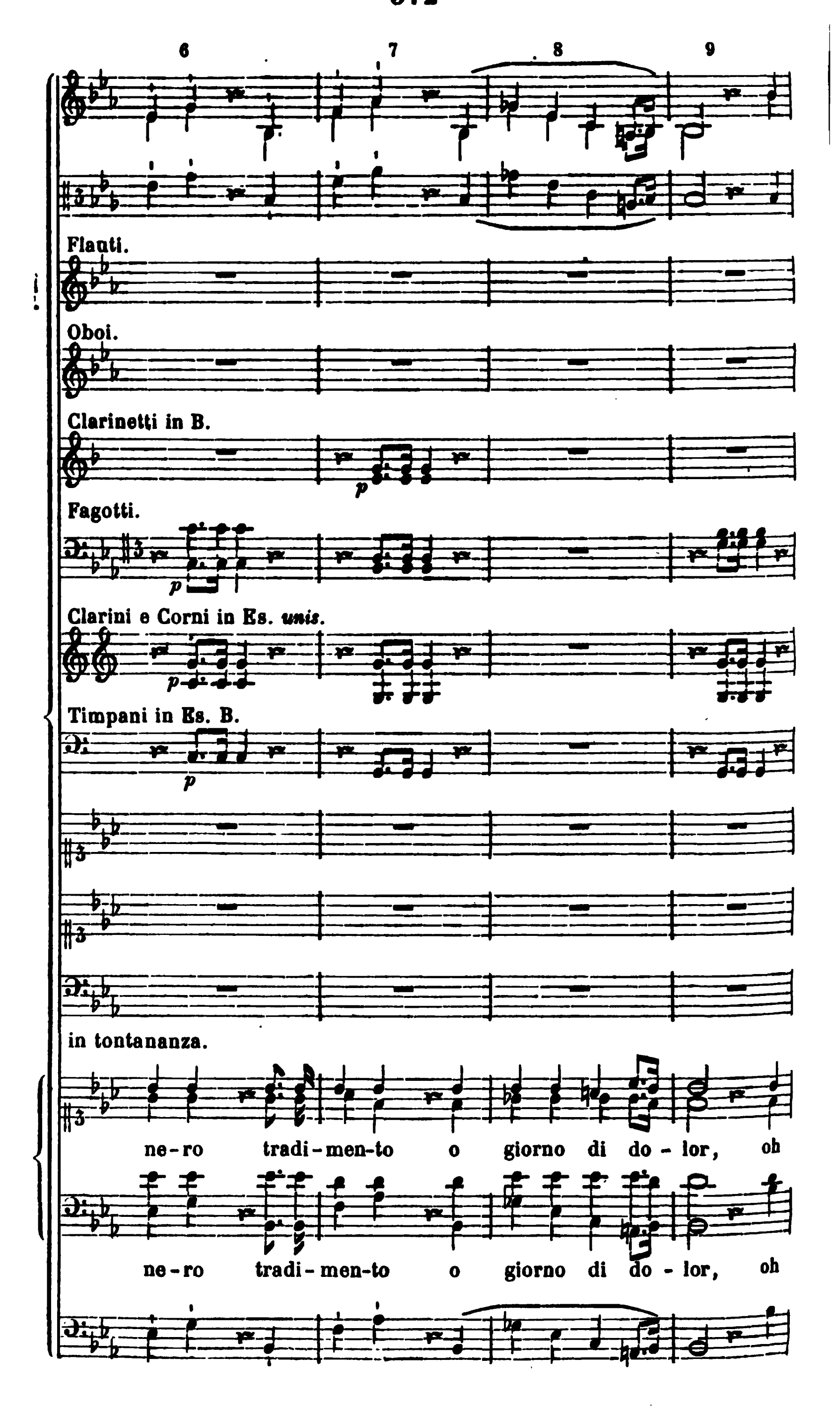
Ah dunque l'astro è spento
Di pace apportator.
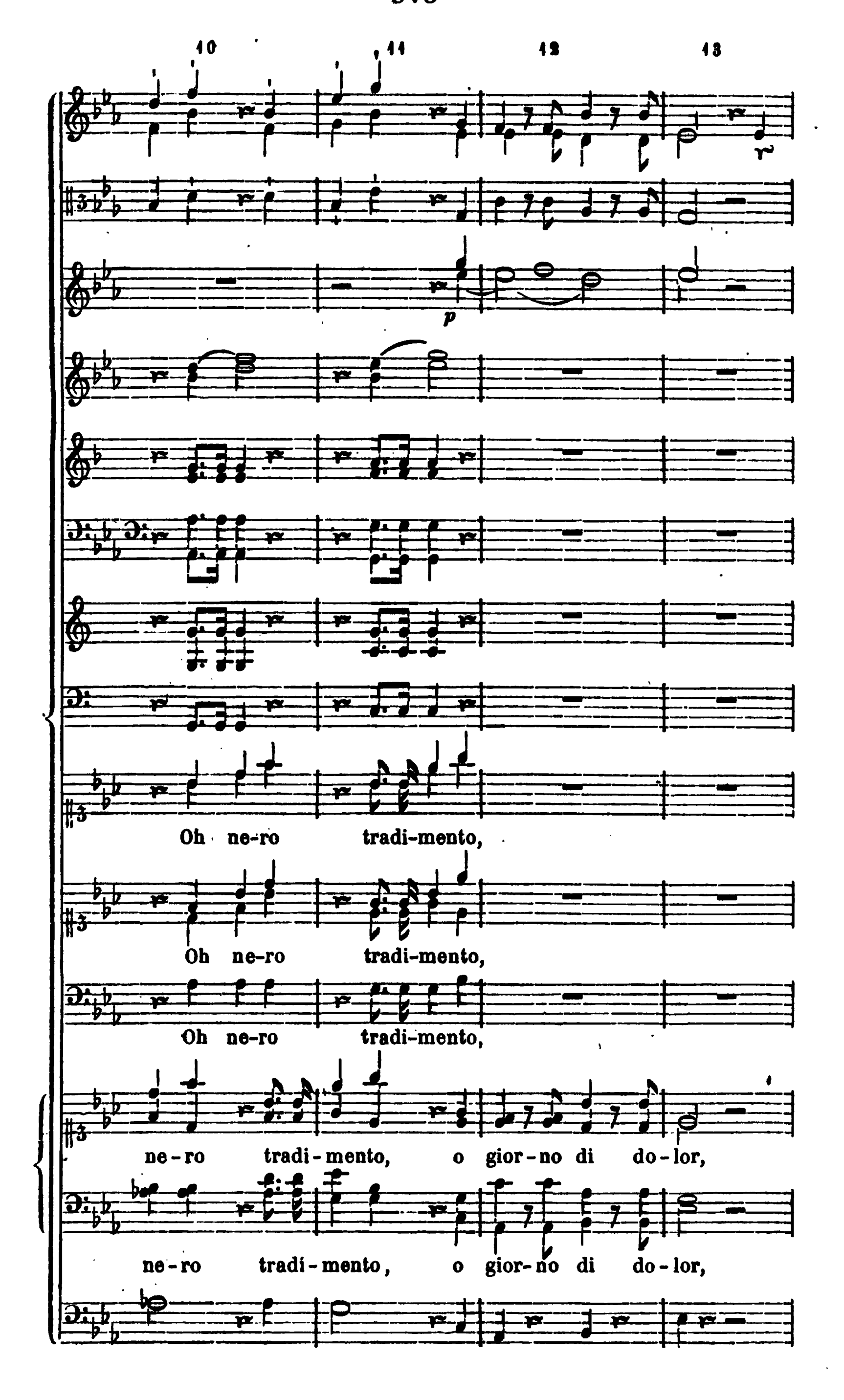
Dann mit dem Chor:
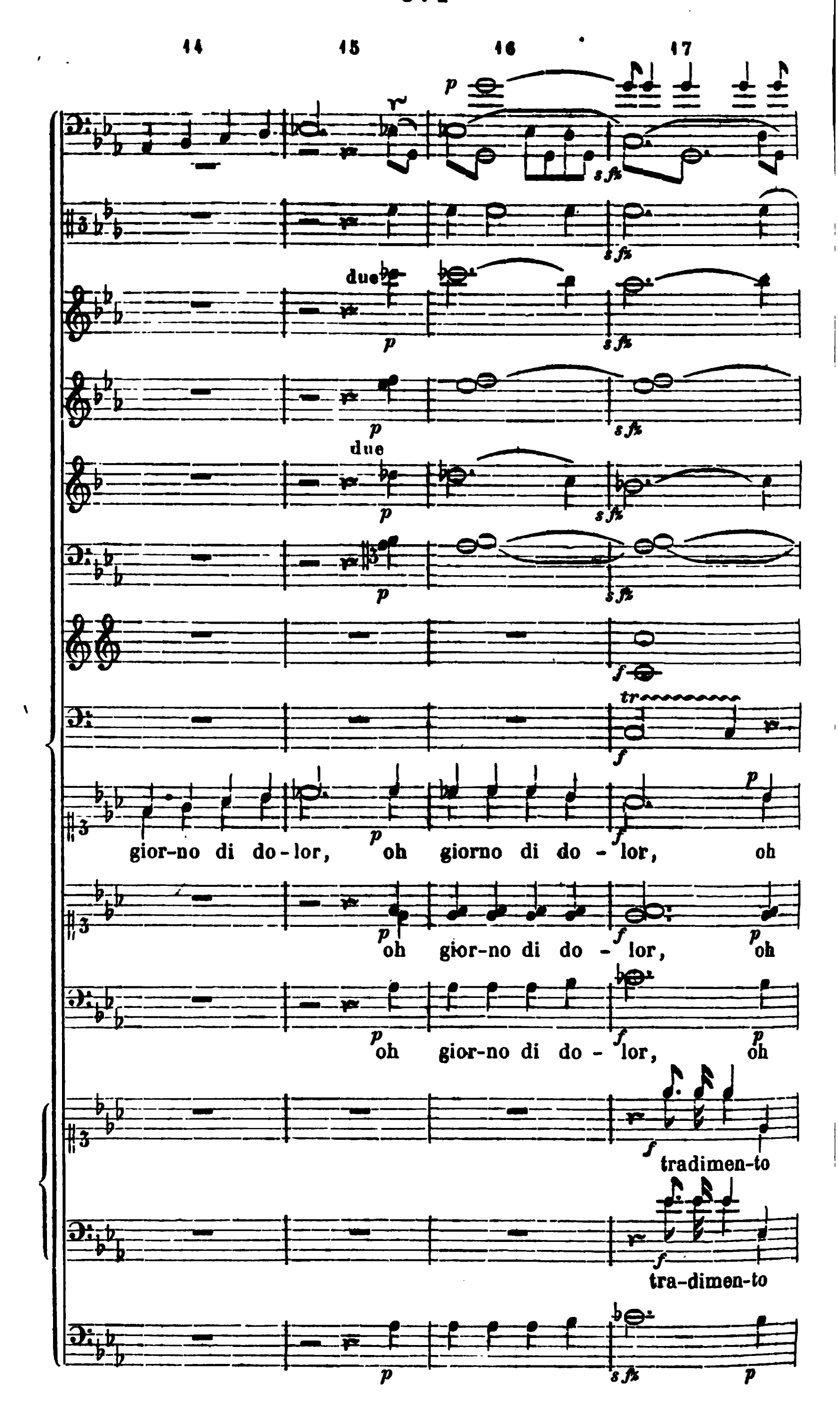
Oh nero tradimento,
O giorno di dolor.
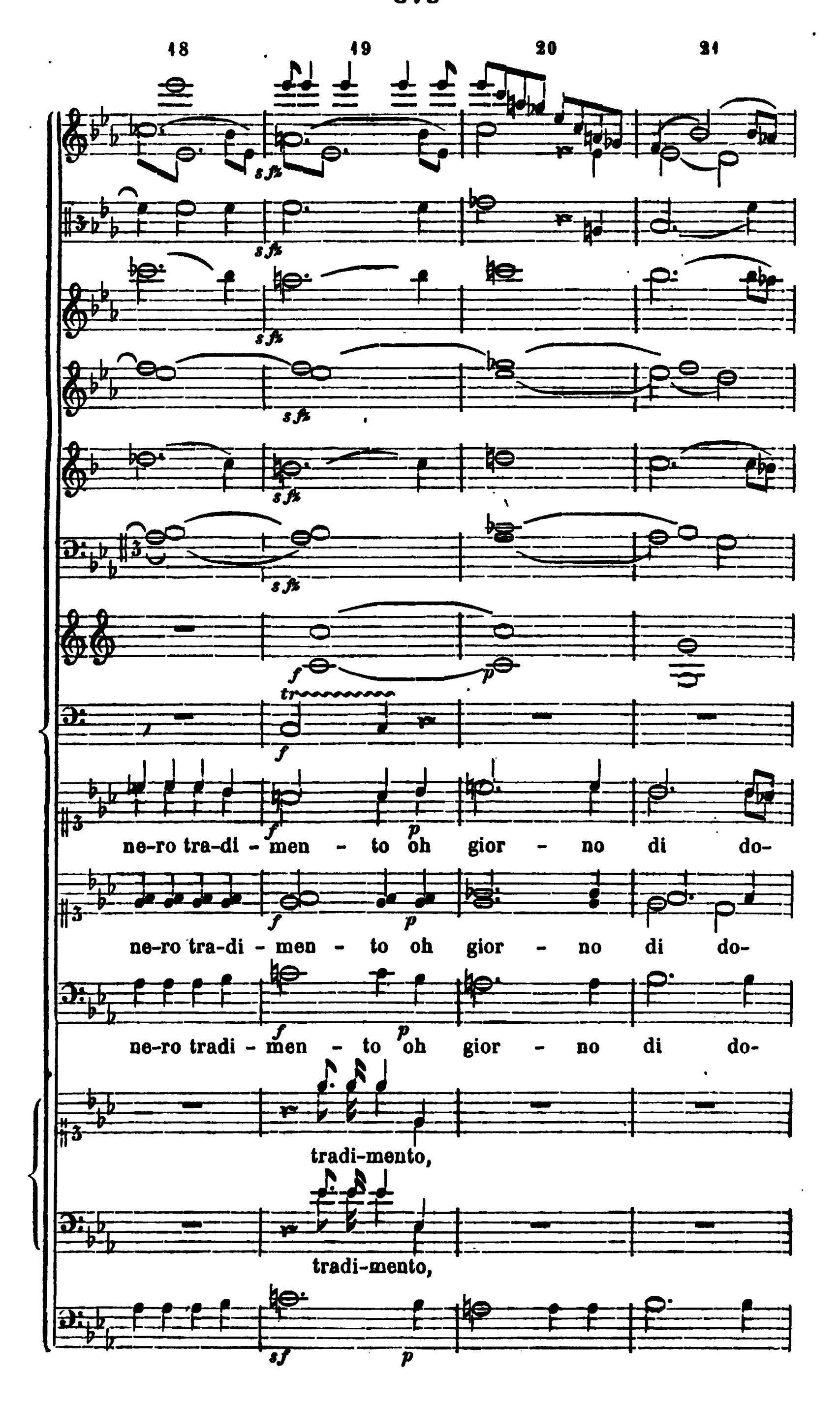
Hier steht die Musik dazu. Dann wollen wir zu erkennen trachten, wie der göttliche Mozart diese wenigen Worte durch seine unsterblichen Töne ausgelegt hat.


213.
Andante.
Violini.
Viola.
Vitellia.
Servilia.
Ah dun - que l'a - stro è spen-to, è
Sextus.
Annius.
Ah dun - que l'a - stro è spen-to, è
Publius.
Ah dun - que l'a - stro è spen-to, è
Basso.
spen - to, di pa - ce apporta - tor.
spen - to di pa - ce appor-ta - tor.
Coro
Sopr.
Alt.
Coro.
Tenor.
Bass.
Oh
Oh
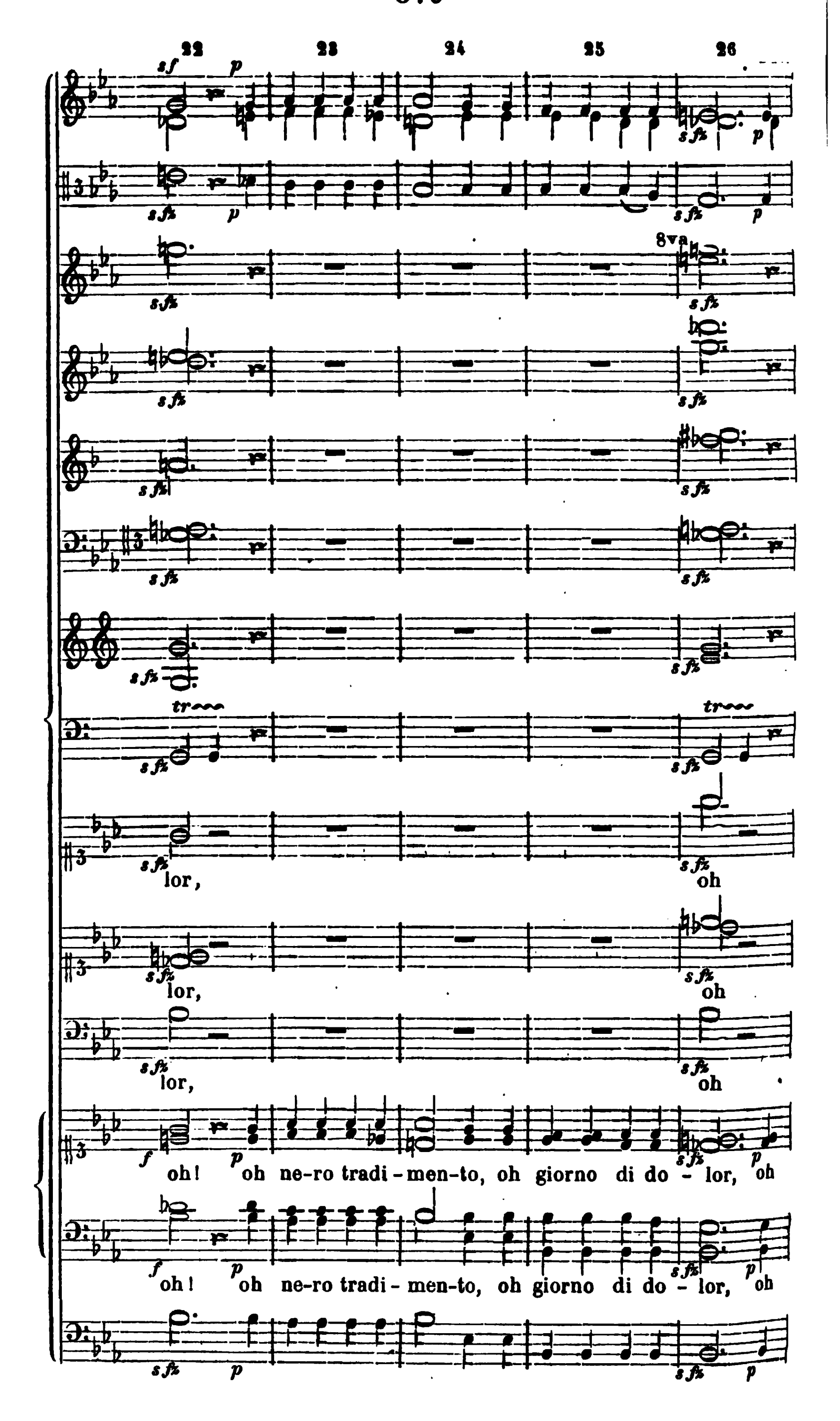

6
7
8
9
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
p
Fagotti.
p
Clarini e Corni in Es. unis.
p
Timpani in Es. B.
p
in tontananza.
ne-ro tradi-men-to o giorno di do-lor, oh
ne-ro tradi-men-to o giorno di do-lor, oh
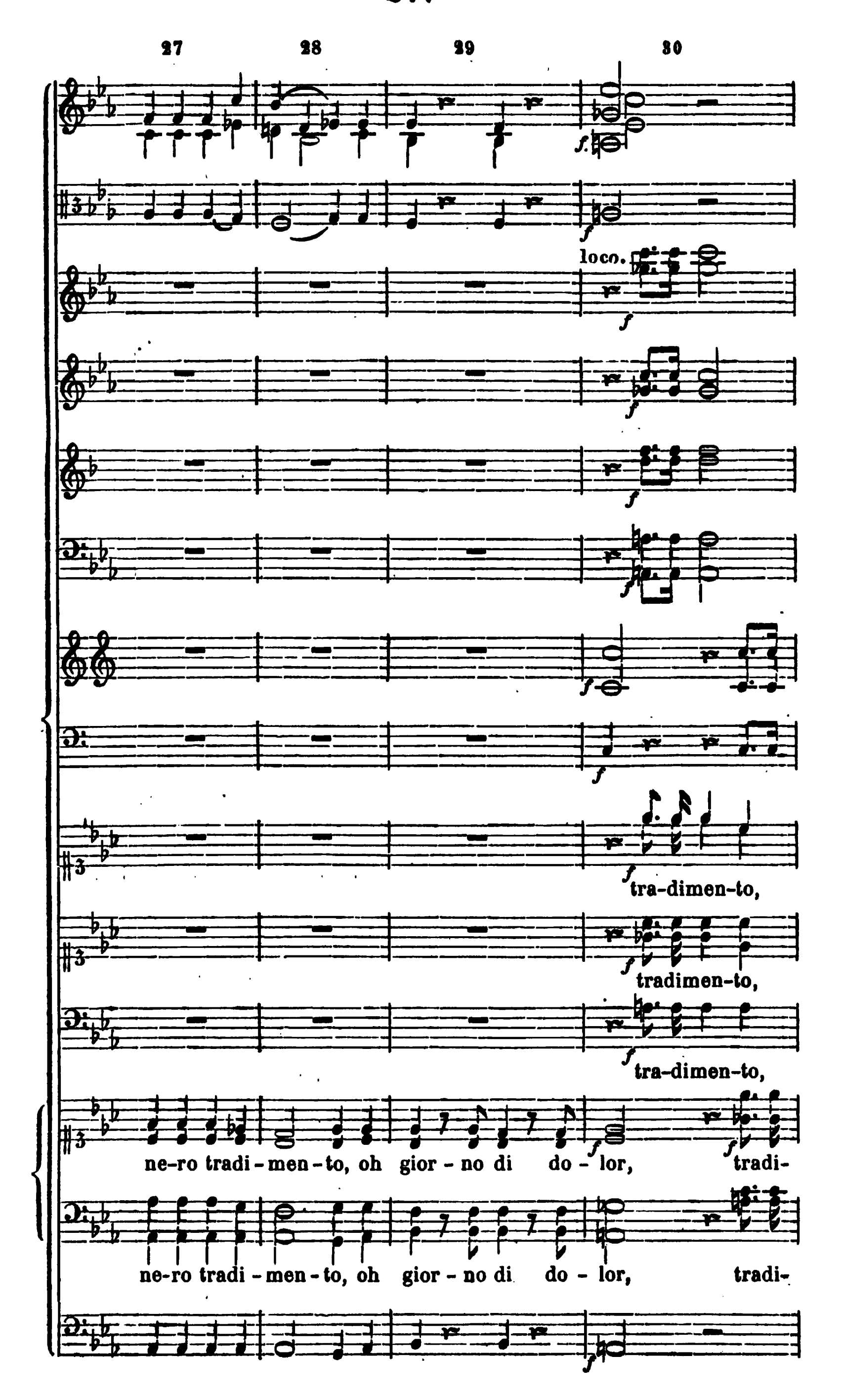

10
11
12
13
Oh ne-ro tradi-mento,
Oh ne-ro tradi-mento,
Oh ne-ro tradi-mento,
ne - ro tradi - mento, o gior - no di do - lor,
ne - ro tradi - mento, o gior - no di do - lor,
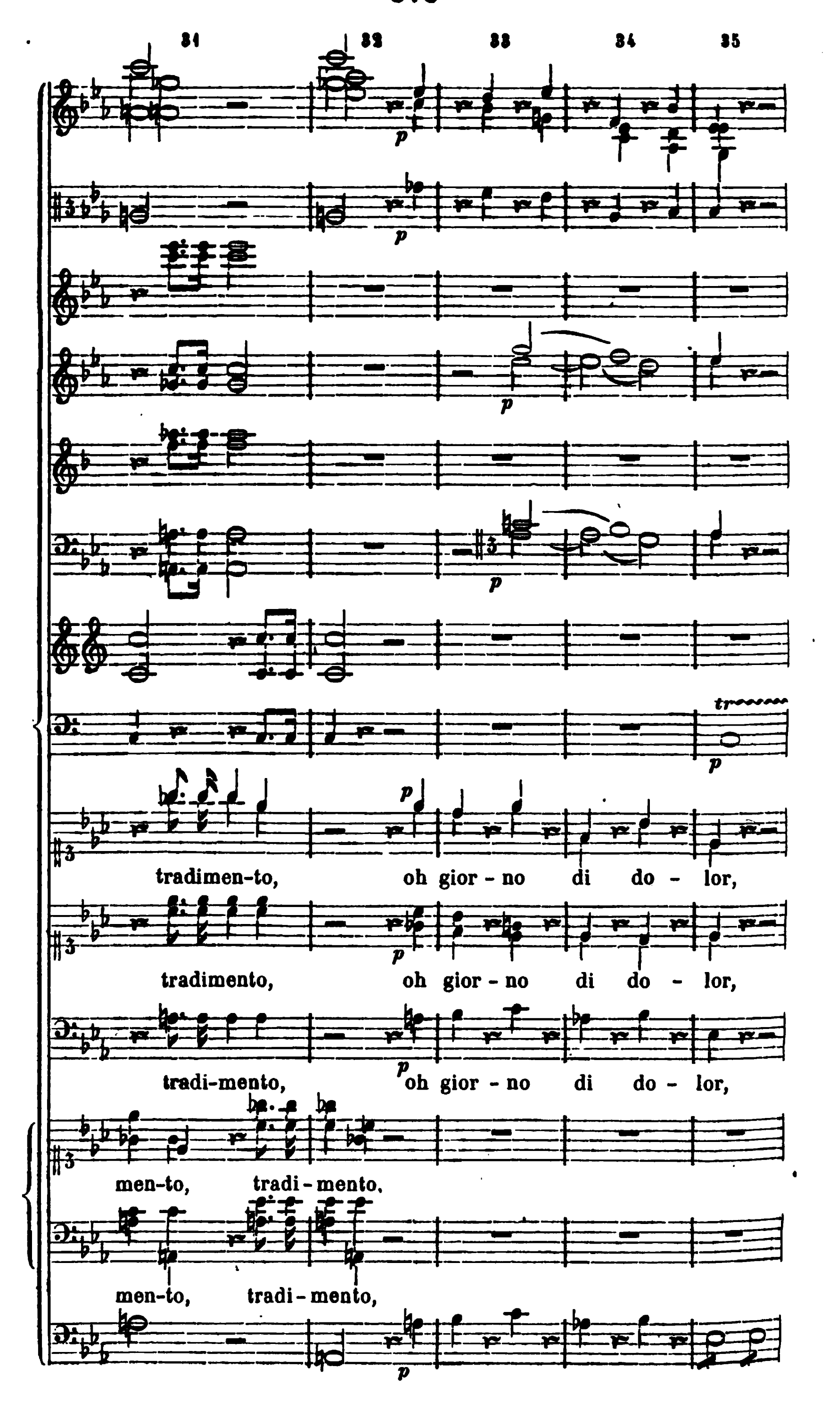

14
15
16
17
due
due
gior-no di do-lor, oh giorno di do - lor, oh
oh gior-no di do - lor, oh
oh gior-no di do - lor, oh
tradimen-to
tra-dimen-to
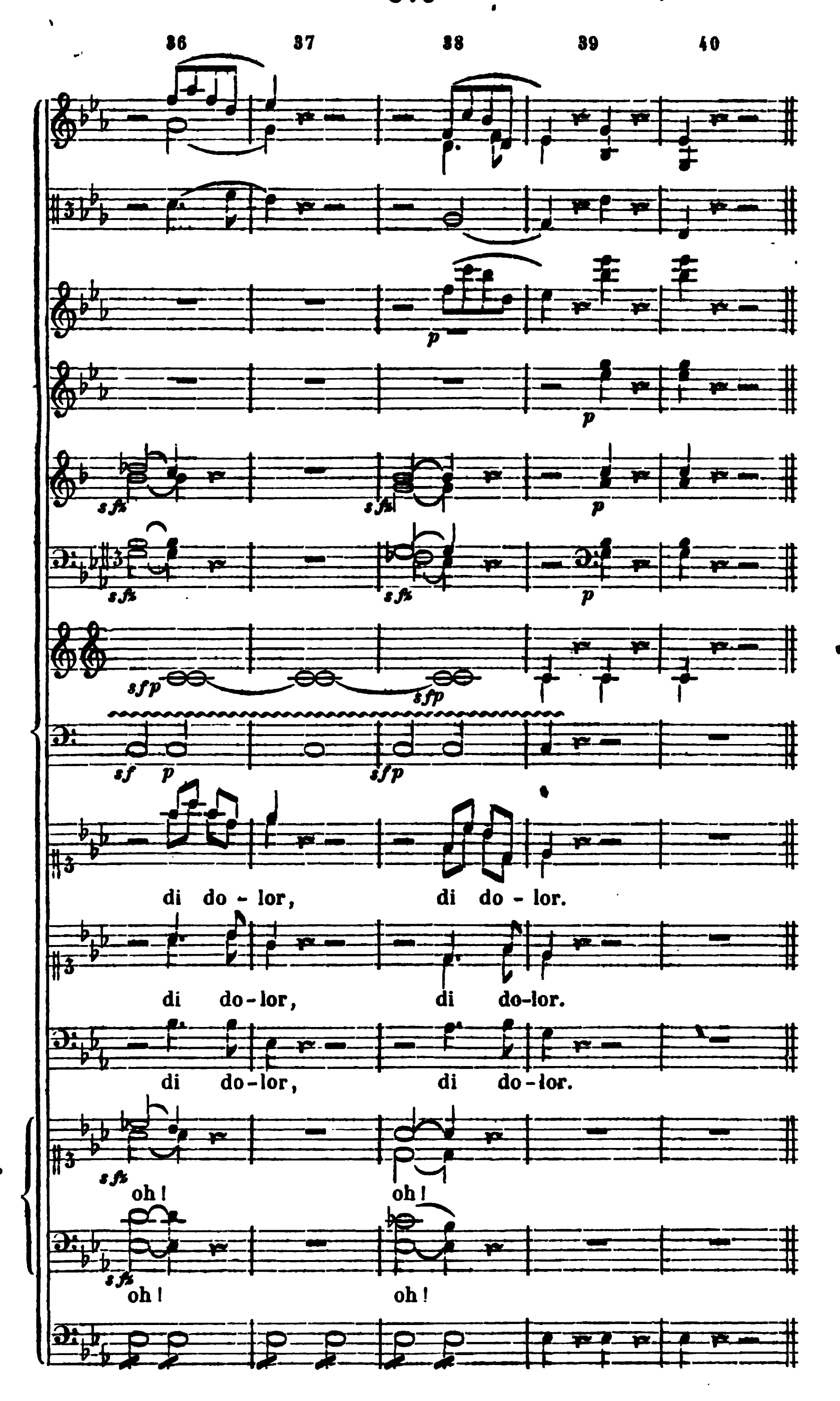


18
19
20
21
ne-ro tra-di - men - to oh gior - no di do-
ne-ro tra-di - men - to oh gior - no di do-
ne-ro tradi - men - to oh gior - no di do-
tradi-mento,
tradi-mento,


22
23
24
25
26
8va
lor,
oh
lor,
oh
lor,
oh
oh! oh ne-ro tradi - men-to, oh giorno di do - lor, oh
oh! oh ne-ro tradi - men-to, oh giorno di do - lor, oh


27
28
29
30
loco.
tra-dimen-to,
tradimen-to,
tra-dimen-to,
ne-ro tradi - men - to, oh gior - no di do - lor, tradi-
ne-ro tradi - men - to, oh gior - no di do - lor, tradi-


31
32
33
34
35
tradimen-to, oh gior - no di do - lor,
tradimento, oh gior - no di do - lor,
tradi-mento, oh gior - no di do - lor,
men-to, tradi - mento,
men-to, tradi - mento,


36
37
38
39
40
sfz
p
sfz
sfz
p
sfp
sfp
sf
p
sfp
di do - lor,
di do - lor.
di do-lor,
di do-lor.
di do-lor,
di do-lor.
oh!
oh!
oh!
oh!

Wie manche Komponisten den Glauben hegen und in Folge davon ihren Dichtern zur Pflicht machen, das Stück mit einem rauschenden Introduktions-Chor beginnen zu lassen — ein Glaube, auf dessen Unbegründung wir früher hinwiesen —, so als nothwendiger noch für die Wirkung des Aktschlusses verlangen manche einen wo möglich auf's höchste gesteigerten Ausbruch wilder Leidenschaft von allen auf der Bühne Anwesenden, Solostimmen und Chor.

Dieser Wunsch des Komponisten ist im allgemeinen nicht zu verwerfen, wie wir ebenfalls schon früher motivirt haben, — nur darf er nicht als ausnahmslose Regel hingestellt werden, weil der Dichter sonst in manchem Fall zu einem verrenkten Plane verleitet werden könnte.

Dass aber der Effekt eines Aktschlusses nicht anders als durch eine stürmisch-leidenschaftliche Situation und durch Aufgebot aller möglichen äusseren Kraft- und Klangmittel von Orchester, Chor- und Sologesang erreicht werden könne, davon zeigt uns das Gegentheil vorstehendes Schluss-Andante, das einen Eindruck macht und hinterlässt, wie ihn der wildeste Ton- und Massenspektakel nimmermehr bewirken wird.

Wiederholungen.

Wenn wir an dem Chor im Idomeneus, bei allen seinen sonstigen eminenten Vorzügen und seiner grossartigen Wirkung, doch die zu ofte Wiederkehr derselben wenigen Worte als in der Situation nicht gerechtfertigt bedauern und die Schuld davon hauptsächlich auf den kurzen Text legen mussten, so sehen wir hier im Gegentheil einen Beweis, wie vortheilhaft ein paar gedrungene, die Situation nur allgemein skizzirende Verse, für die tiefste und mannichfaltigste psychologische Darstellung derselben durch die musikalischen Wiederholungen werden, wie nothwendig und wahr sie in einer Lage erscheinen und welche Schönheiten dadurch hervorgerufen werden können. Wer diesen Chor betrachtet, und auch dann noch die Wiederholungen der Worte in der dramatischen Musik für unzweckmässig, für einen aus älterer Zeit gewohnheitsmässig sich erhaltenen Missbrauch hält, der kann unmöglich jemals in sein eigenes Gemüth beobachtend geblickt haben, wenn es von irgend einem starken Gefühl eingenommen und darin festgehalten worden ist.

Man blicke auf den musikalischen Ausdruck der Worte »Oh nero tradimento« in Takt 6—7. Tiefe, düstere Niedergeschlagenheit spricht sich darin aus, bei den alten männlichen Personen zugleich mit stillem Grimm über den scheusslichen Verrath; man betrachte hierauf dieselben Worte in Takt 10—11, wie die Empfindung hier empört, erbittert emporsteigt, vom Volk vor-, von den Solostimmen nachgezürnt, in den Oberstimmen als verstärkter Ausdruck in Nachahmung der Bässe der ersten Phrase. Nun richte man den Blick auf

den Chor im 17. und 19. Takt, welch einen ganz anderen Ausdruck zeigt das Wort »tradimento«, wie drohend, empört tönt hier das Unisono in die Klage der Solostimmen »oh giorno di dolor«. Wie ganz anders wieder, niedergeschlagen, traurig klagend tönt das »oh nero tradimento« in Takt 23—24, mit dem Schmerzensschrei »oh« allein vorher in Takt 22, und ähnlich in Takt 27—28, — dann wieder von den Solostimmen begonnen, von dem Chor nachgefolgt, zürnend aufschreiend in Takt 30—31—32, zuletzt das »oh« allein, schmerzvoll von dem Chor in Takt 36, und ähnlich, doch erschöpft, in Takt 38. — Acht Mal, theils ganz, theils einzeln, sind die Worte »oh nero tradimento« wiederholt, aber wer möchte sagen, nur einmal davon überflüssig! Jedesmal ertönen sie in einer anderen Weise, jedesmal offenbaren sie eine anders nüancirte, modifizirte Empfindungsweise, aber alle sind gleich psychologisch wahr, unmittelbar aus tiefster Seele emporsteigend!

Ebenso mannichfaltig und überall gleich psychologisch treu ist der zweite Vers »o giorno di dolor« bei jeder Wiederholung behandelt. In Takt 7—8 tiefste Klage; in Takt 12—13 mit dem Gefühl gleichsam, dass nach diesem Schreckensfall die öffentliche Wohlfahrt für immer dahin sei. In Takt 14—1 die trostlose, im Aufsteigen bis zum Ces immer peinlicher empfundene Klage der Vitellia und Servilia's, dann die schmerzvolle Wehklage aller Solostimmen: im 20. Takte sodann die ähnliche Empfindung, u. s. w.

Begleitung und Instrumentation dieses Stücks.

Das Orchester besteht aus dem Streichquartett, nebst Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken.

In allen Fällen, wo das Gefühl in einer einfachen Weise, ohne alle Nebenregungen, besteht, und der musikalische Gedanke dasselbe durch seine Zeichnung, Gesangsmelodie, vollständig und kräftig ausdrückt, ist eine kunstvolle Orchesterbegleitung dazu überflüssig, ja kann seine Wirkung dadurch eher verringert als vermehrt werden.

Darum hat Mozart solche in der Gesangsmelodie schon vollkommen ausdruckskräftige Stellen meistentheils mit ganz einfacher Begleitung versehen.

Betrachten wir in vorstehendem Chor (Beisp. 213) den Gesang der fünf Solostimmen, womit das Andante beginnt (Takt 1—5), und denken uns die Begleitung hinweg, so wird dem Ausdruck des Gesammtgefühls nichts fehlen, und das Verlangen nach einer ausmalenden Polyphonie des Orchesters sich nicht regen. Jede besondere Zuthat wäre überflüssig gewesen. Darum hat Mozart nichts weiter als das Streichquartett dazu gesetzt, und zwar durchaus nur als Unterstützung der Singstimmen in gleicher melodischer und rhythmischer Weise.

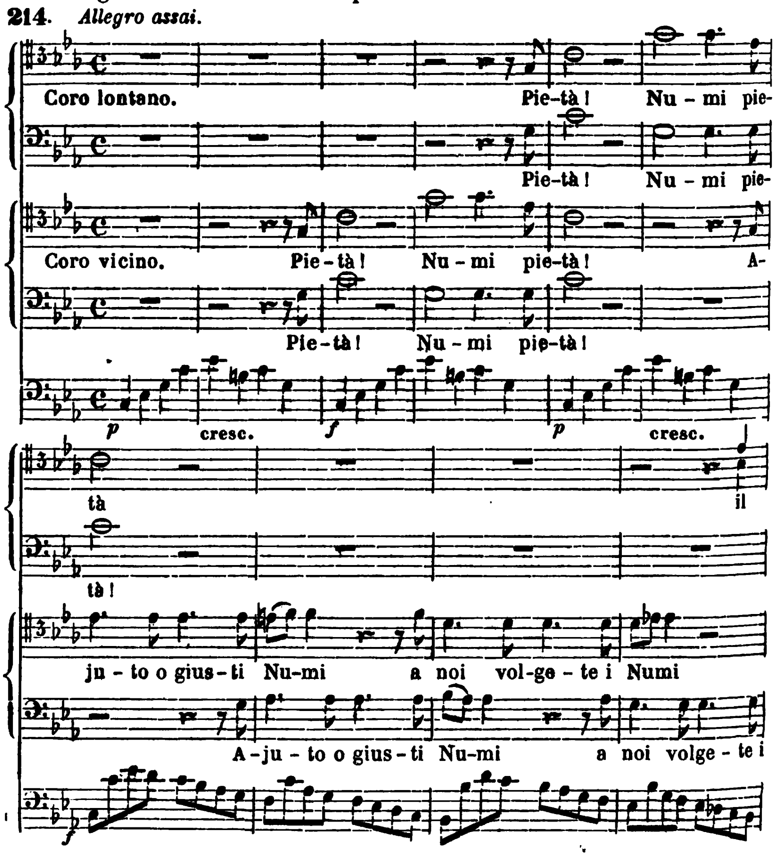
Wie immer bei Mozart, bereitet auch hier jeder gegenwärtige Gedanke die Wirkung des nächstkommenden vor, durch Kontrastirung gegeneinander; so ist der Eintritt des Chors (Takt 6—9) mit dem düster schweren Unisono des Streichquartetts und den dazwischentönenden dunkeln Klängen der Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und Klarinetten noch gewichtiger gemacht durch die vorhergehenden dünner gesetzten Takte (1—5).

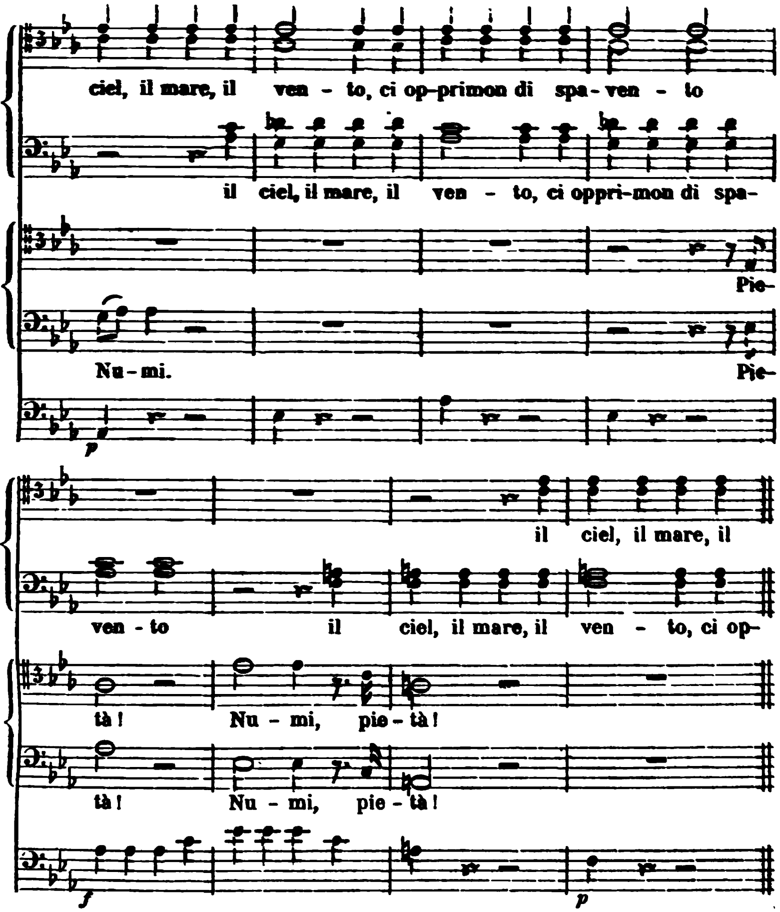
Nach diesen Andeutungen untersuche man den Chor weiter, und man wird sehen, dass in der Begleitung wie in der Instrumentation die grösste Einfachheit waltet, beide sich immer an die Chor- und Solostimmen anschliessen.

Das Ganze ist in Tempo und Rhythmus ein Trauermarsch, und sehr schön und zutreffend sagt Oulibicheff davon: »Die tragische Majestät, der tragische Schreck und das tragische Mitleid ist auf der Bühne gewaltiger nicht ausgedrückt worden.«

Doppelchor.
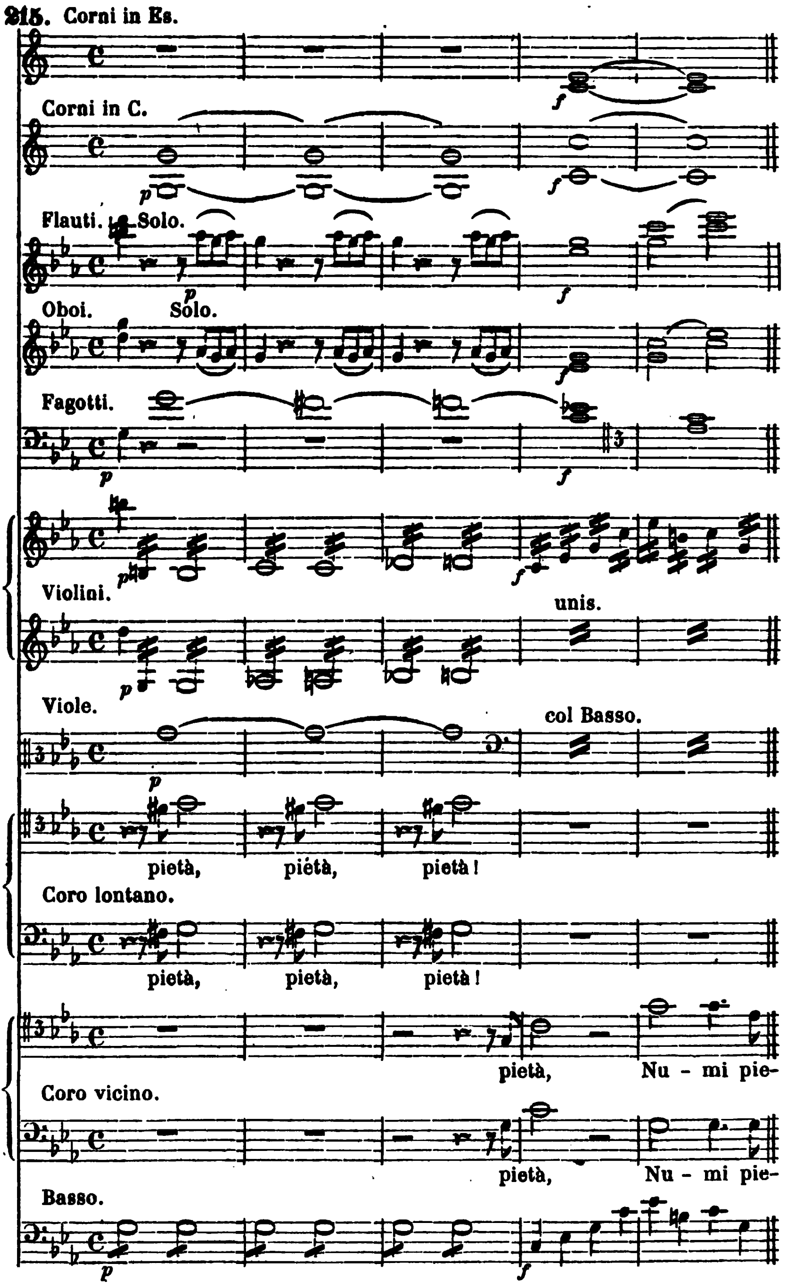
Hier mögen noch zwei Stellen aus dem Doppelchor des ersten Akts im Idomeneus folgen, um einige Bemerkungen über die Behandlung desselben daran knüpfen zu können.





Zwei Chöre, nur von Männerstimmen ausgeführt. Diess ist keine leichte Aufgabe, wenn beide Partieen nicht ineinanderfliessen, sondern überall selbständig, von einander geschieden vernommen werden und wirken sollen. Erleichtert wird dieser Zweck allerdings dadurch, dass der eine Chor in der Ferne, hinter der Scene, der andere in der Nähe, auf der Bühne, gesungen wird. Allein immer gehört dazu das Abwechseln und Nacheinandersingen beider Chöre, weil sie, gleichzeitig singend, doch wie ein Chor nur klingen würden. Ein gutes Mittel zur Unterscheidung war, dass Mozart den fernen Chor oft vierstimmig, den auf der Bühne nur zweistimmig setzte.
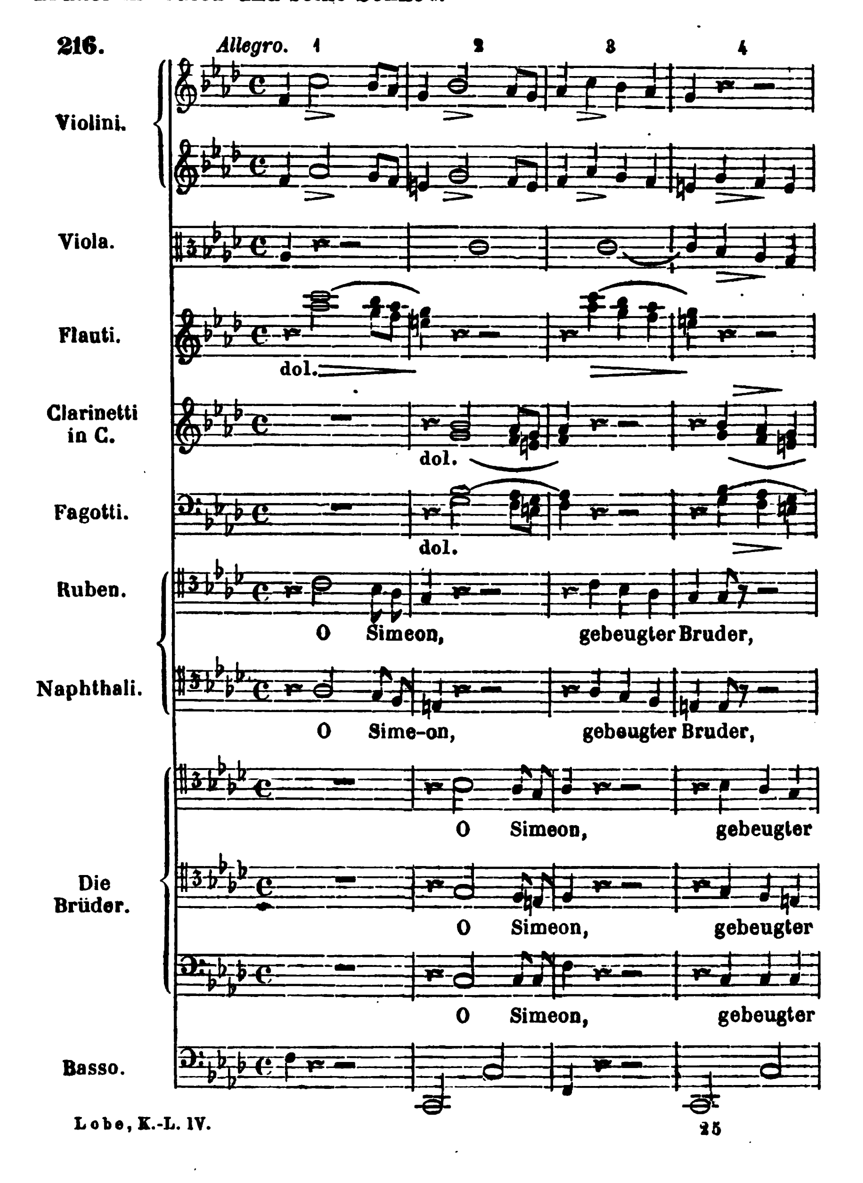
Eine Prachtstelle hinsichtlich der ergreifendsten Deklamation der Singstimmen und zugleich des malerischen Orchesters zeigt das folgende Beispiel.
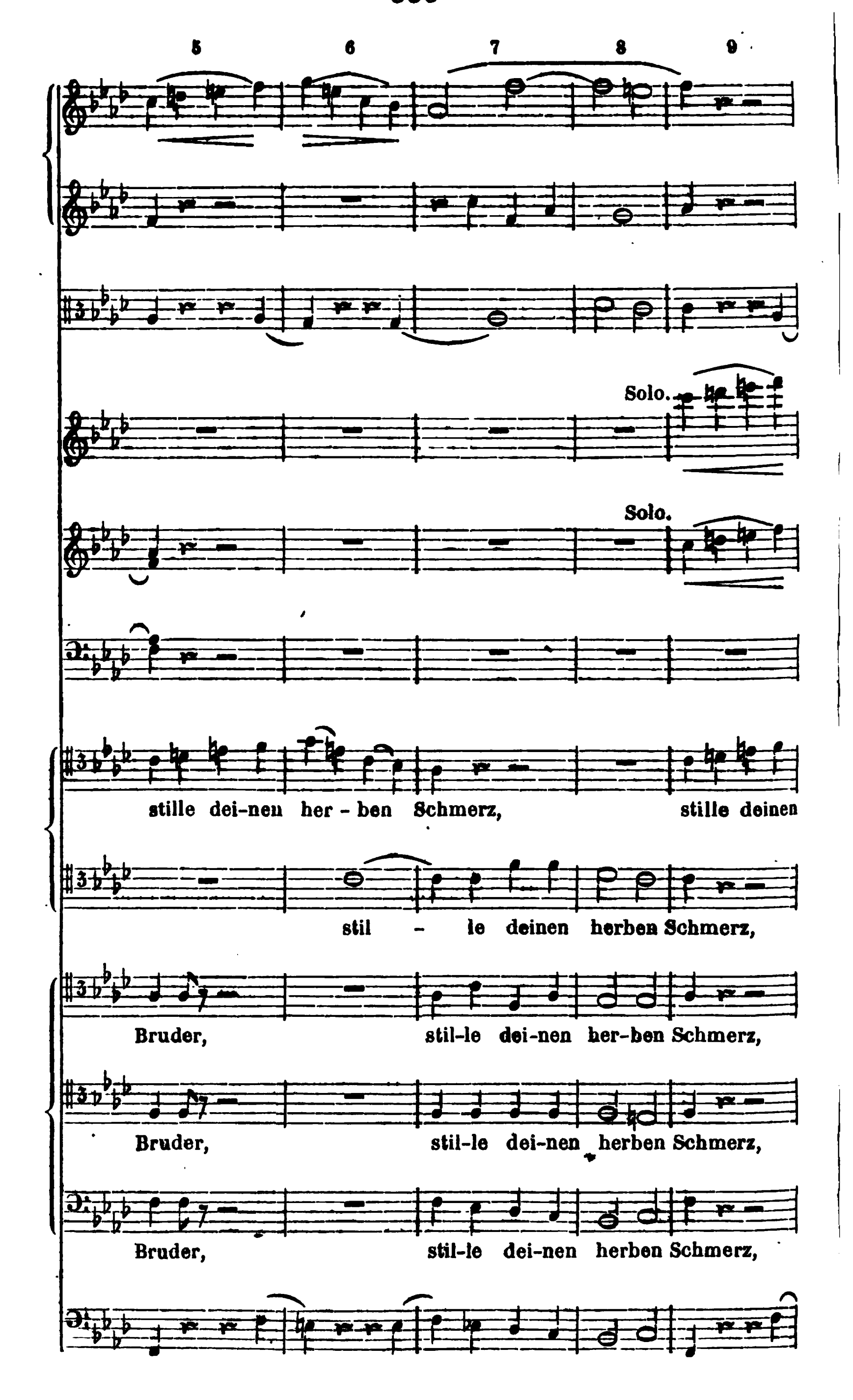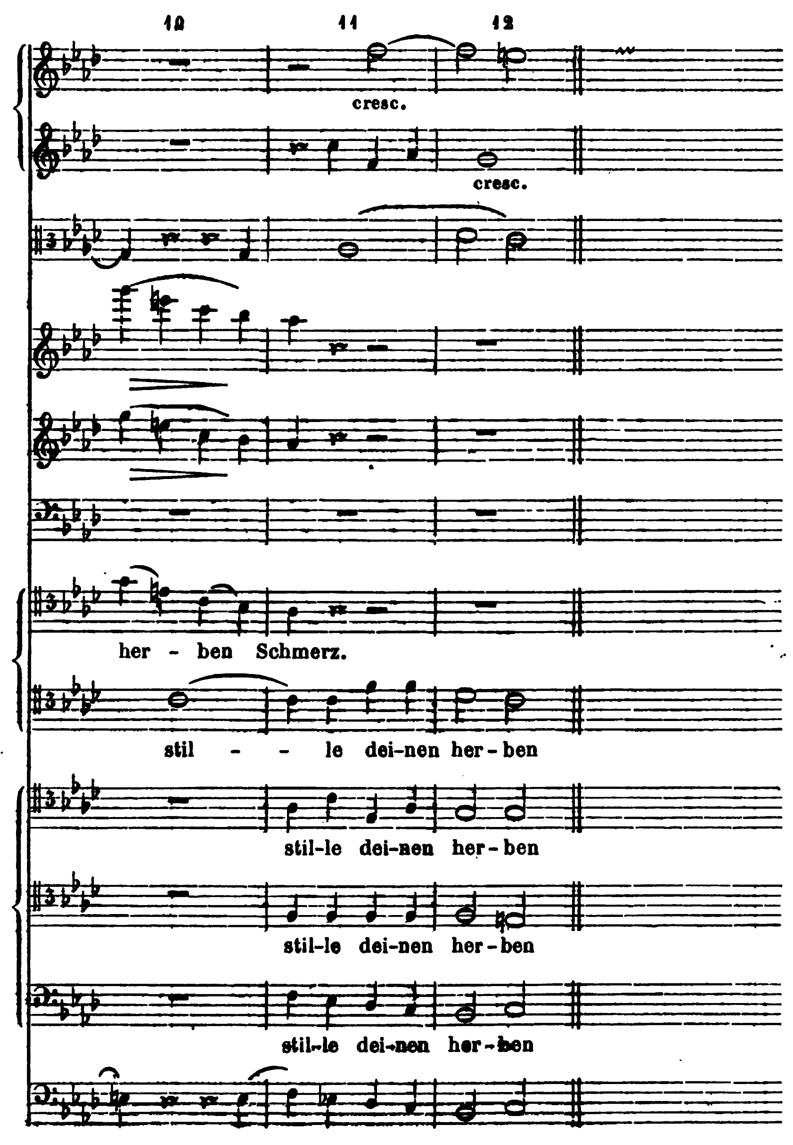


Oulibicheff sagt darüber: »Der Ruf des zum Ufer herbeigeeilten Volkes wird von den Gefährten Idomeneus' mit dem Angstgeschrei

»pietà« beantwortet, der sich dreimal in Oktaven auf derselben Note, mit einer, Unruhe und Todesschrecken ausdrückenden, chromatischen Fortschreitung von Dissonanzen im Orchester wiederholt.«

Wir kehren zu der weiter oben angedeuteten einfacheren und mehr festgehaltenen Behandlungsweise des Orchesters bei Chören zurück. Zunächst ist Méhul darin als unübertrefflicher Meister zu nennen. Man betrachte die folgende Stelle aus dem F moll-Chor der Brüder in »Jacob und seine Söhne«.




5
6
7
8
9
Solo.
Solo.
stille dei-nen her - ben Schmerz, stille deinen
stil - le deinen herben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen her-ben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen herben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen herben Schmerz,
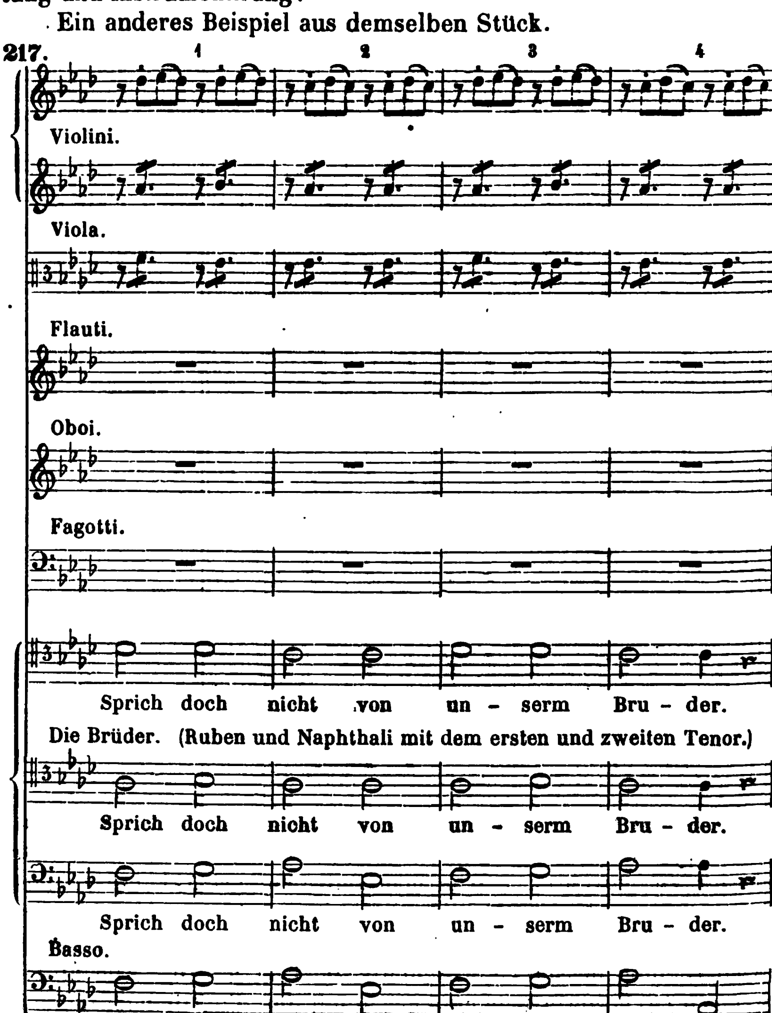


Hier ist nichts von Schmuck des Gesangs, nichts von Ausmalung, von Mitschilderung anderer Nebenregungen durch das Orchester zu gewahren. Was man selbständiges Akkompagnement nennen könnte, beschränkt sich auf einige von Pausen unterbrochene Viertelnoten der Viole und des Basses, Takt 5—6, und bei der Wiederholung desselben Abschnitts in Takt 9—10. Alle übrigen wenigen Orchesterinstrumente gehen mit den Singstimmen theils im

Einklang, theils in Oktaven. Aber wo wäre hier auch nur der geringste Schmuck nöthig gewesen! Die Melodie, ja jede Stimme des Gesangchors spricht so bedeutend, so deutlich die Empfindung der Brüder aus, dass jede Zuthat selbständigen Orchesterspiels nur unnütz und störend für edle Simplicität des Ausdrucks hätte erscheinen müssen. So sparsam mit dem Orchestersatz ging Méhul dabei zu Werke, dass er Naphthali in dem 6ten und 10ten Takte mit seinem c allein, ohne ein unterstützendes Instrument eintreten und doch vollkommen hörbar hervortreten lassen konnte. Das nenne ich eine einfache und durchsichtige oder vielmehr durchhörbare Chorgestaltung und Instrumentirung!

Ein anderes Beispiel aus demselben Stück.

217.



Ach! — das zer - reisst uns das Herz. Ach! — das zer-reisst uns das Herz.

Ach! — das zer - reisst uns das Herz. Ach! — das zer-reisst uns das Herz.

Ach! das zer - reisst uns das Herz.
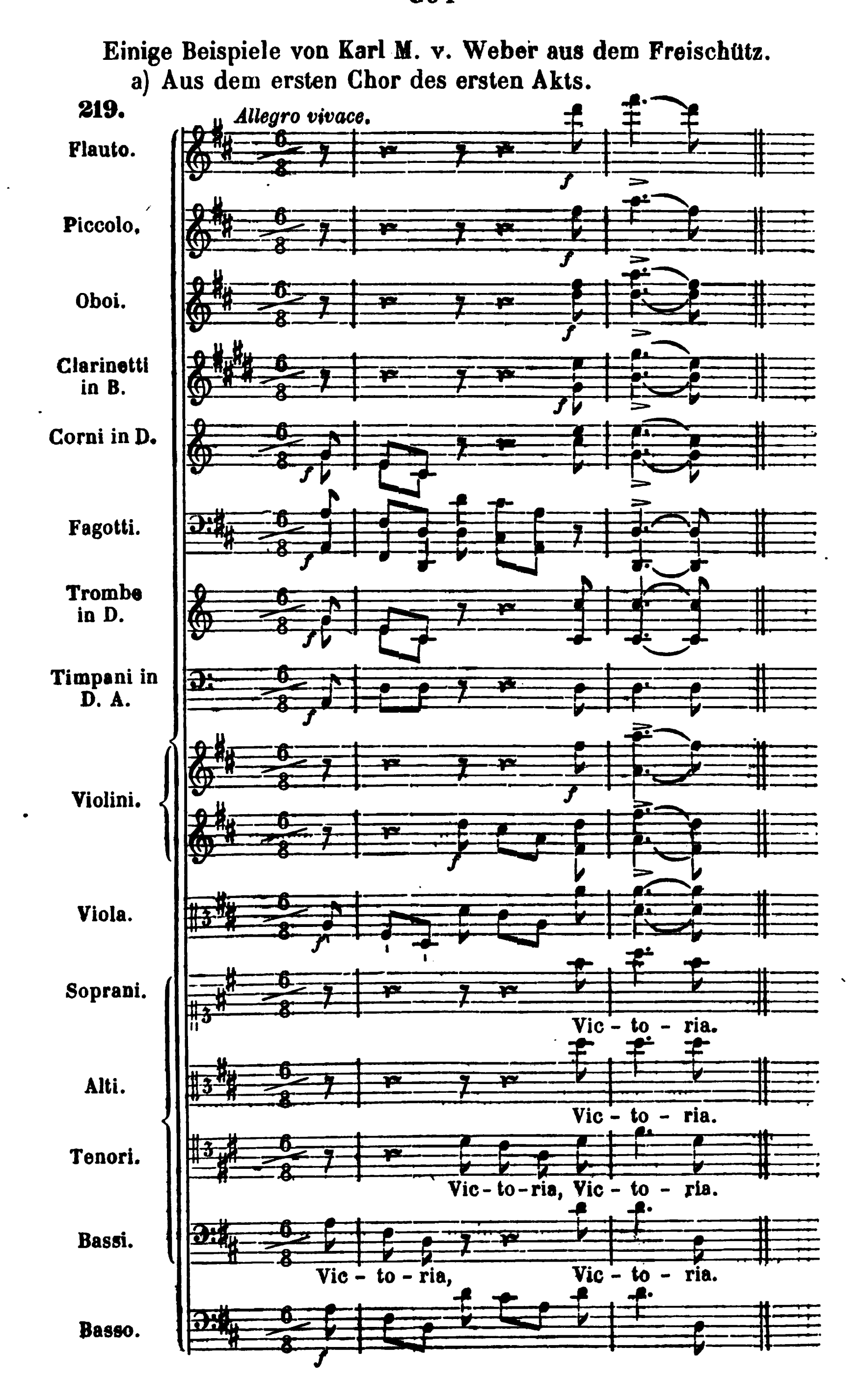
Es wird vielleicht Mancher, der an die phantastisch reiche und oft wirklich originelle Figurenwelt in der neueren Musikliteratur gewöhnt ist, über die simple Faktur des Gedankens in den vier ersten Takten lächeln. Eine solche Erfindung, sollte man meinen, möchte jetzt wohl selbst einem Anfänger leicht aus dem Kopfe fliessen. Allein was fragt das Herz nach dem Aussehen der musikalischen Figuren, wenn es bei der Ausführung derselben auf der Bühne ergriffen und gerührt wird? Die schmerzliche und reuevolle Erregung der Brüder, als Simeon den Namen Joseph ausspricht und damit die Erinnerung an ihr Verbrechen weckt, ist in dem fast choralartigen Gesang der Brüder und der ängstlichen Begleitung der Violinen und der Viole so wahr aus der Seele heraus, und so tief in die Seele der Hörer eindringend geschildert, dass man bei der lebhaften Empfindung nicht an die Gestalt der Erfindung denken kann, wie jeder erfahren haben wird, der das Stück einmal von der Bühne herab in guter Aufführung vernommen hat. Welche Stelle in der ganzen Instrumentalmusik macht eine hinreissendere Wirkung als der Anfang des letzten Satzes in der C moll-Sinfonie von Beethoven?



Kann man aber diese Melodie wohl eine originelle nennen? Sieht sie nicht vielmehr, so isolirt, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet, trivial und abgenutzt aus? Allein die Stellung und Instrumentirung, der Kontrast mit dem Vorhergehenden und der triumphirende Ausdruck derselben erhebt sie zu einem genialen Glanzpunkte in der ganzen Sinfonie. Aus demselben Grunde wirkt der Méhul'sche Satz trotz seiner scheinbar gewöhnlichen Gestalt auf den Zuhörer. Nun betrachte man aber die darauf folgende Stelle von Takt 5 an bis zum Schluss der Periode. »Ach, das zerreisst uns das Herz!« Die zitternden Violinen, den schmerzlich wühlenden Bass, die Klagelaute der Blasinstrumente, die Tonart As moll nach As dur, und die herzzerreissenden Dissonanzen! Zuletzt die Steigerung durch den eintretenden Singbass, der vorher geschwiegen!
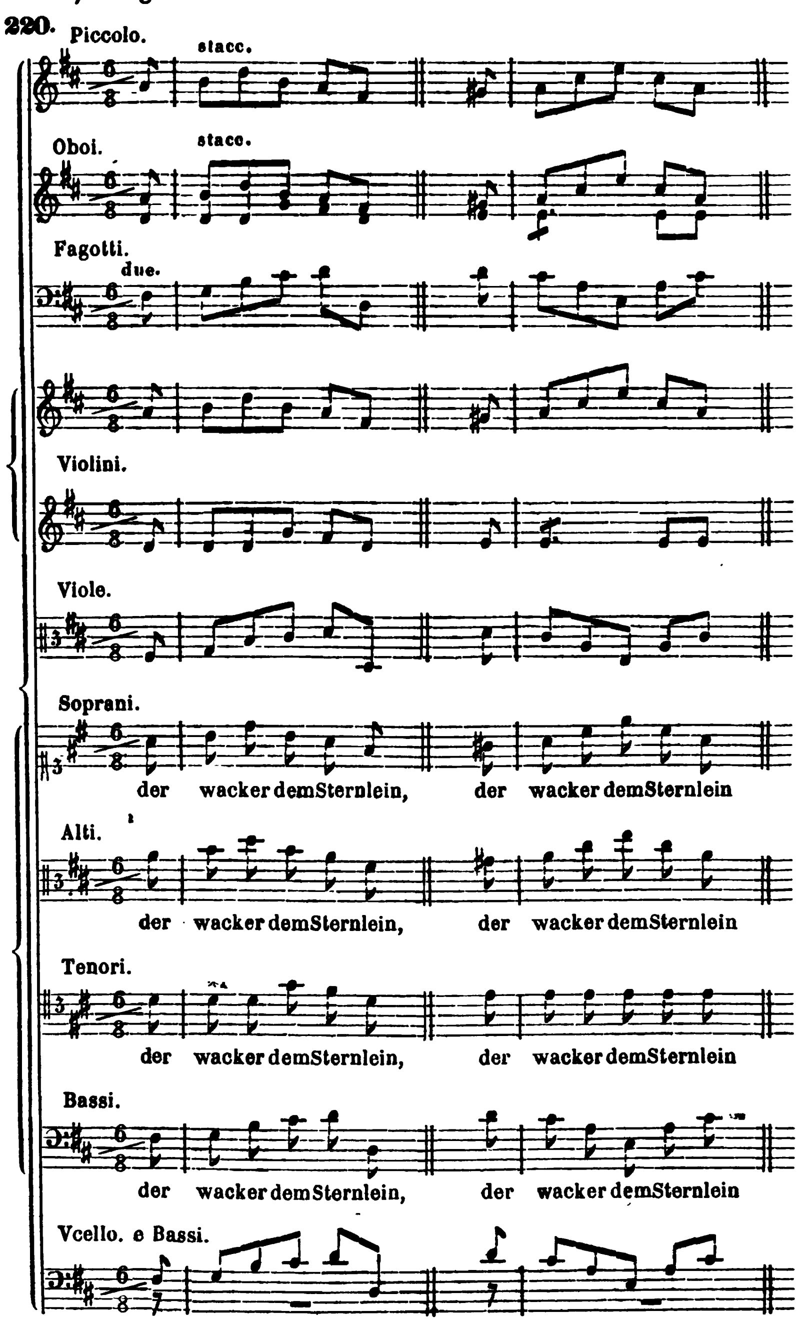
Einige Beispiele von Karl M. v. Weber aus dem Freischütz.

a) Aus dem ersten Chor des ersten Akts.
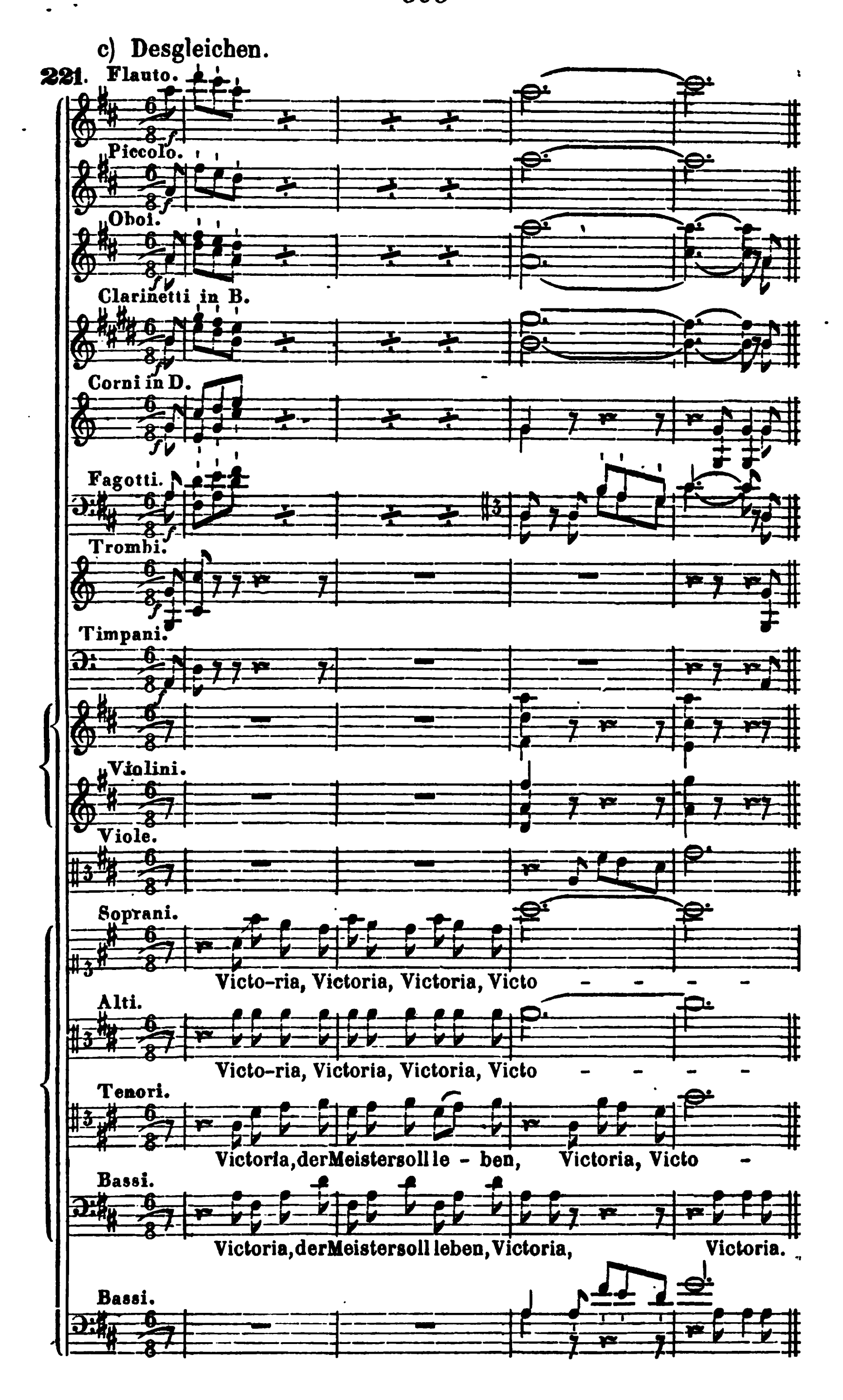


b) Desgleichen aus demselben Chor.

220.
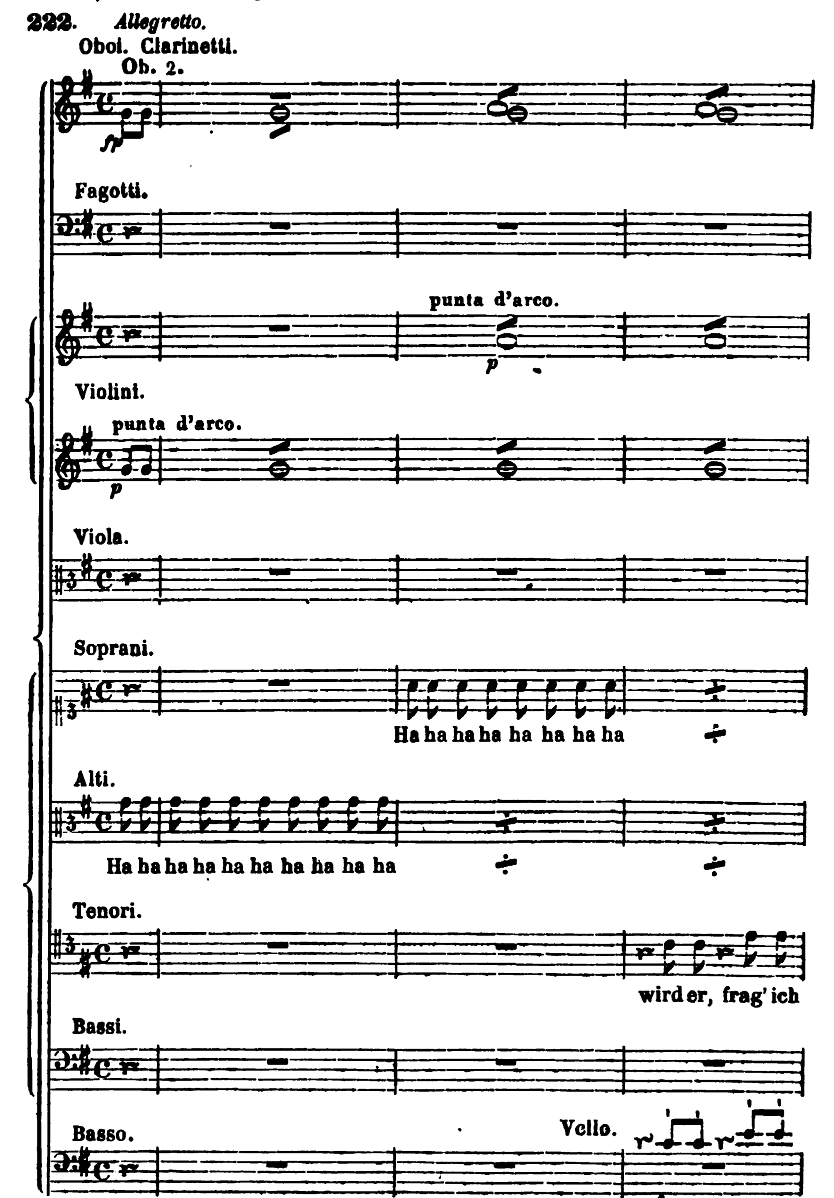


c) Desgleichen.

221.



d) Aus dem sogenannten Lachchor.



Clar.

cresc.

Ha ha ha ha ha ha ha ha wird er, frag' ich,

ha ha ha ha ha ha ha ha wird er, frag' ich,

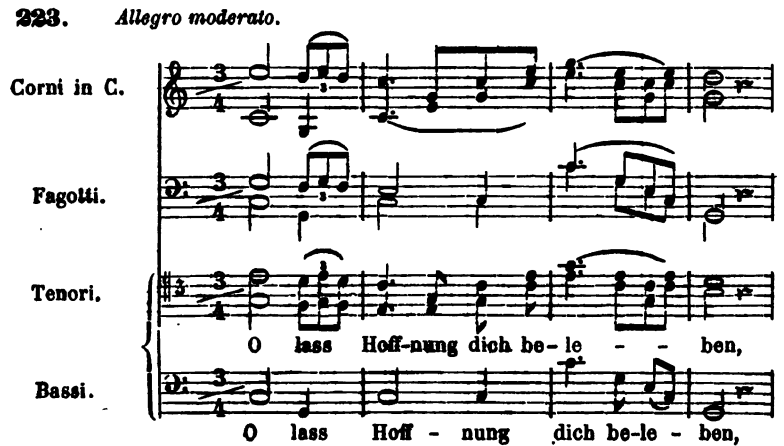
wird er, frag' ich, wird er, frag' ich,
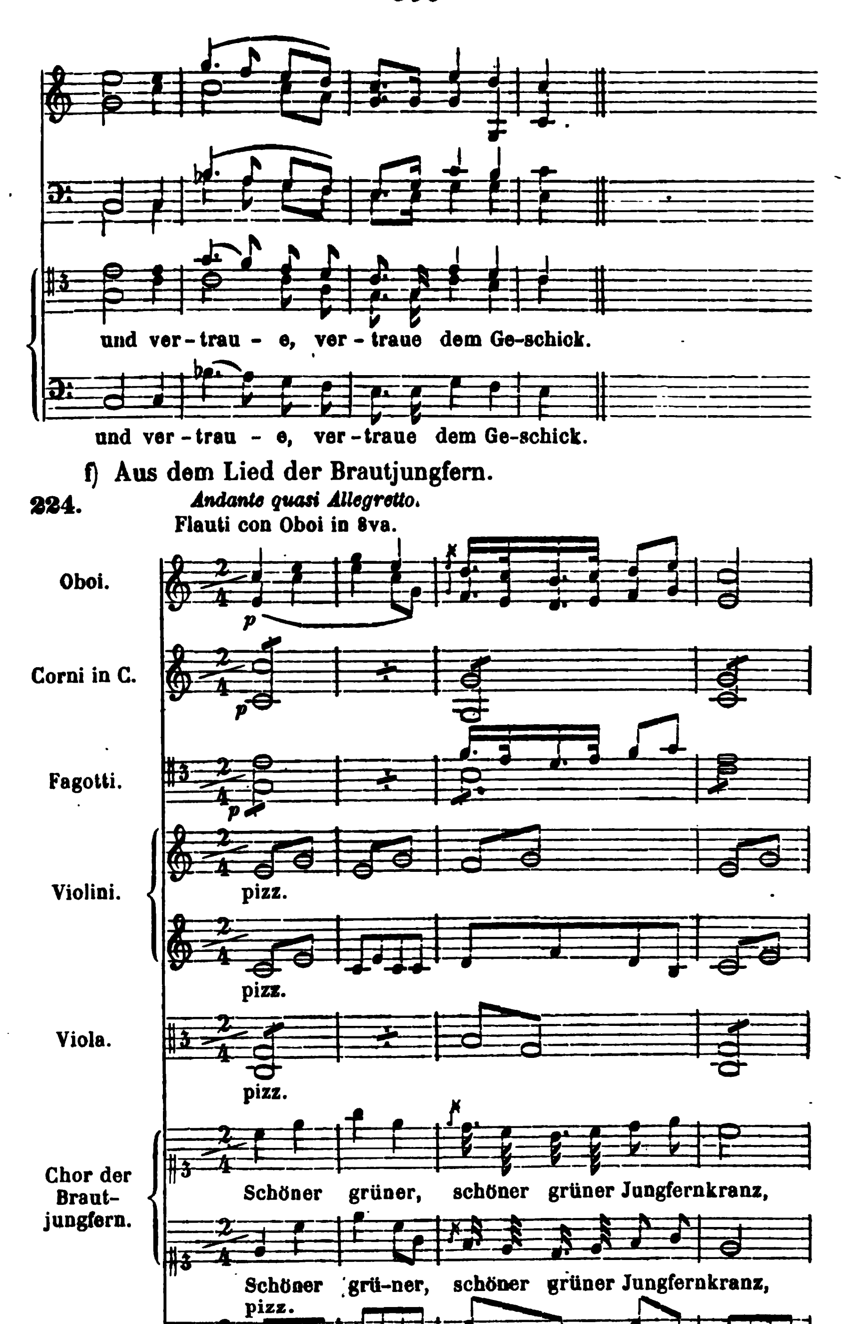
gleich zieh' er den Hut, Mos-je, wird er, frag' ich,

Basso.
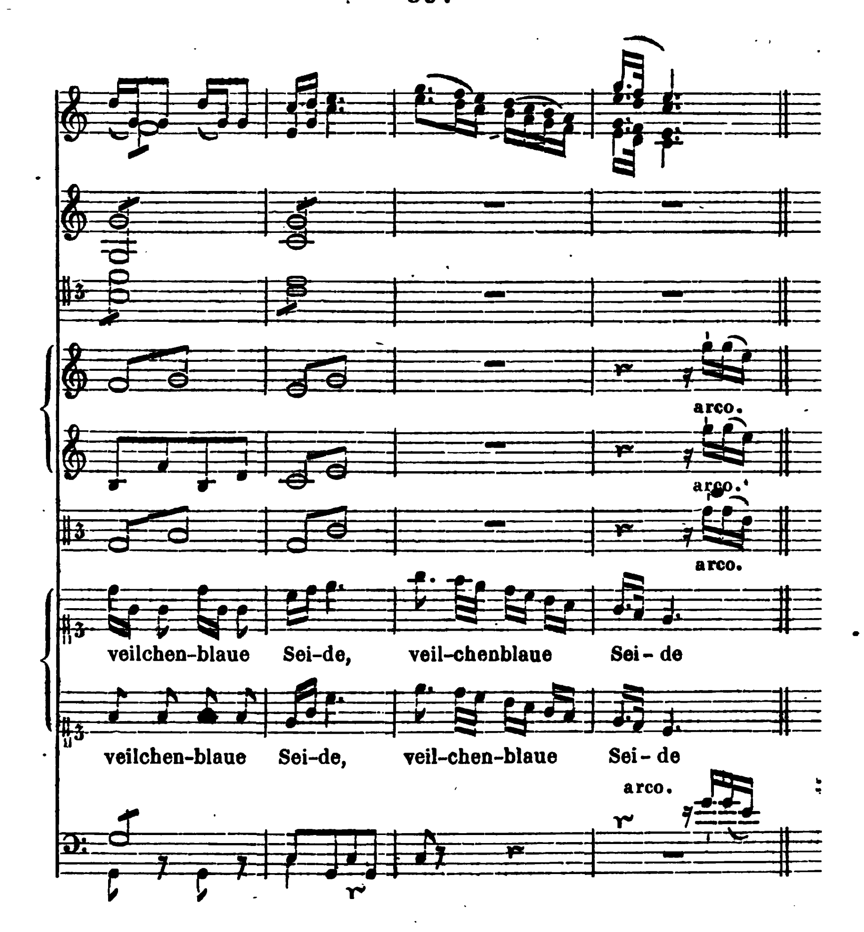
e) Aus dem Terzett mit Chor.

223. *Allegro moderato.*





und ver - trau - e, ver - traue dem Ge-schick.
und ver - trau - e, ver - traue dem Ge-schick.
f) Aus dem Lied der Brautjungfern.
224.
Andante quasi Allegretto.
Flauti con Oboi in 8va.
Oboi.
Corni in C.
Fagotti.
Violini.
pizz.
pizz.
Viola.
pizz.
Chor der Braut-jungfern.
Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz,
Schöner grü-ner, schöner grüner Jungfernkranz,
pizz.
Basso.
pizz.



Betrachtungen über die Stellen von K. M. v. Weber.

In allen vorstehenden Bruchstücken aus den Weber'schen Chören, von a) bis e), ist kein selbständiges Akkompagnement des Orchesters zu bemerken. Alle Instrumente, die dabei verwendet sind, reden die gleiche Sprache mit den Singstimmen, d. h. alle Instrumente schliessen sich melodisch und rhythmisch genau der Melodik und Rhythmik der Singstimmen an. Ein besonderes Orchesterspiel ist überall nicht vorhanden.

Wenn nun auch selbständige Begleitung des Chorgesangs in polyphonem Sinn nicht ganz in Weber's Opern fehlt, so erscheint diese doch äusserst selten; im Ganzen herrscht die homophone Begleitung vor.

Der Grund dieser Setz- und Behandlungsweise liegt bei K. M. v. Weber in seiner Hauptmaxime, die Empfindung, welche der Text

enthält, durch eine treffend deklamirte Singmelodie vollständig auszudrücken. Mit sehr geringen Ausnahmen geht daher, in den Chören namentlich, das Orchester entweder streng mit den Singstimmen, oder es liefert nur ein sehr einfaches homophones Akkompagnement. Ein Beispiel der letzteren Art sehen wir in vorstehendem zweistimmigen Chorgesang der Brautjungfern (Beisp. 224); das Streichquartett begleitet die Melodie *pizzicato* in Achtelnoten, die Hörner und Fagotte in ähnlicher Art, beide Partieen nur die Harmonie füllend, ohne besonderen Beitrag zum Ausdruck der Empfindung; damit aber die Singmelodie durch dieses Akkompagnement nicht in Schatten gestellt werde, wird sie von den Oboen im Einklang und von den Flöten in der Oktave mitgesungen, und dadurch vollkommen deutlich aus der übrigen Orchesterbegleitung herausgehoben.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, gibt es in der ganzen Opernliteratur nicht zwei Komponisten wieder, die einen solchen Gegensatz in der Faktur ihrer Partituren bieten, als Mozart und K. M. v. Weber. In des ersteren Opern fehlt keinem einzigen Stücke das selbständige Orchesterspiel ganz, in den meisten Piècen ist es vorherrschend; in K. M. v. Weber's Opern erscheint es sehr selten, sehr vereinzelt, die homophone Begleitungsweise dagegen bei weitem vorherrschend.

Aus beiden Setzweisen nun besteht alle Opernmusik. Es gibt kein dramatisch-musikalisches Werk von irgend einem Komponisten, in welchem ausschliesslich nur die eine oder andere Art herrschte. Nur in dem Mehr oder Weniger der einen oder anderen Weise besteht der Unterschied zwischen den verschiedenen dramatischen Komponisten.

Werth beider Arten?

Die Beantwortung dieser Frage ist vielleicht am sichersten durch eine andere Fragestellung, wenn nicht absolut, doch relativ zu erhalten.

Warum haben die Mozart'schen Opern einiger Zeit bedurft, um zur allgemeinen Geltung und Wirkung zu gelangen? Und warum hat der Freischütz überall gleich eine so allgemeine Theilnahme gefunden?

Doch wohl aus keinem anderen Grund, als weil das Künstlichere in der Musik öfters gehört werden muss, bis es ganz begriffen und genossen werden kann, das Einfache aber, wenn sonst gut, sich im Augenblick vollkommen verständlich vorstellt, und demgemäss auch im Augenblick vollkommen wirksam zeigen kann.

Keine Oper ist so unmittelbar schnell in's ganze Volk gedrungen, erhält sich in der allgemeinen Gunst des Publikums mehr, ist eine solche Volksoper im strengsten Sinn des Worts geworden, als der Freischütz.
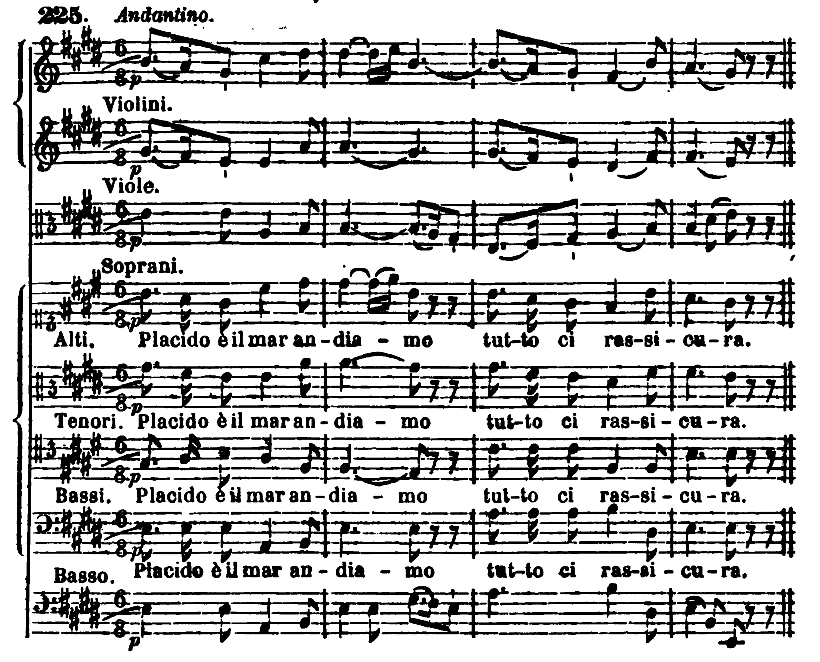
Nun: diese Oper strotzt nicht allein von Anfang bis zu Ende von den lieblichsten und ausdrucksvollsten Melodieen, sondern diese Melodien sind auch beinahe durchgängig mit der einfachsten Begleitung, der durchsichtigsten und zugleich wohlklingendsten Instrumentation versehen.

Einen absoluten Vorzug der Mozart'schen oder der Weber'schen Behandlungsweise zuzusprechen, kann und wird Niemandem einfallen. Allein darüber kann kein Zweifel entstehen, dass die Weber'sche Behandlungsweise der Oper, glücklich nachgeahmt, einen schnelleren und allgemeineren Erfolg sichert, als jede andere, kunstreichere Art.

Ich möchte daher jedem beginnenden Opernkomponisten rathen, neben dem Studium Mozart's immer und immer wieder die Partituren des »Joseph in Egypten« und des »Freischütz« vorzunehmen, um zu erkennen, mit welch geringem Aufwand von Mitteln, mit welcher einfachen Faktur von dem Genie die schönsten und ergreifendsten Wirkungen hervorgebracht werden können.

Wenigstens wird der Kunstjünger durch die letztgenannten Werke, indem er von vorn herein auf den besonderen Schmuck und die Ausmalung des Orchesters verzichtet, durchaus nur auf die Erfindung ausdrucksvoller und wirksamer Melodien an sich gerichtet, und was er dann weiter thun will und kann, steht ja bei ihm.

Dass übrigens Mozart diese einfache Darstellungsweise nicht verachtet hat, davon geben alle seine Opernpartituren Zeugnisse genug. Wenn nicht ganze Stücke, sind doch Stellen, wie die folgende schon aus dem Idomeneus, überall zu finden.
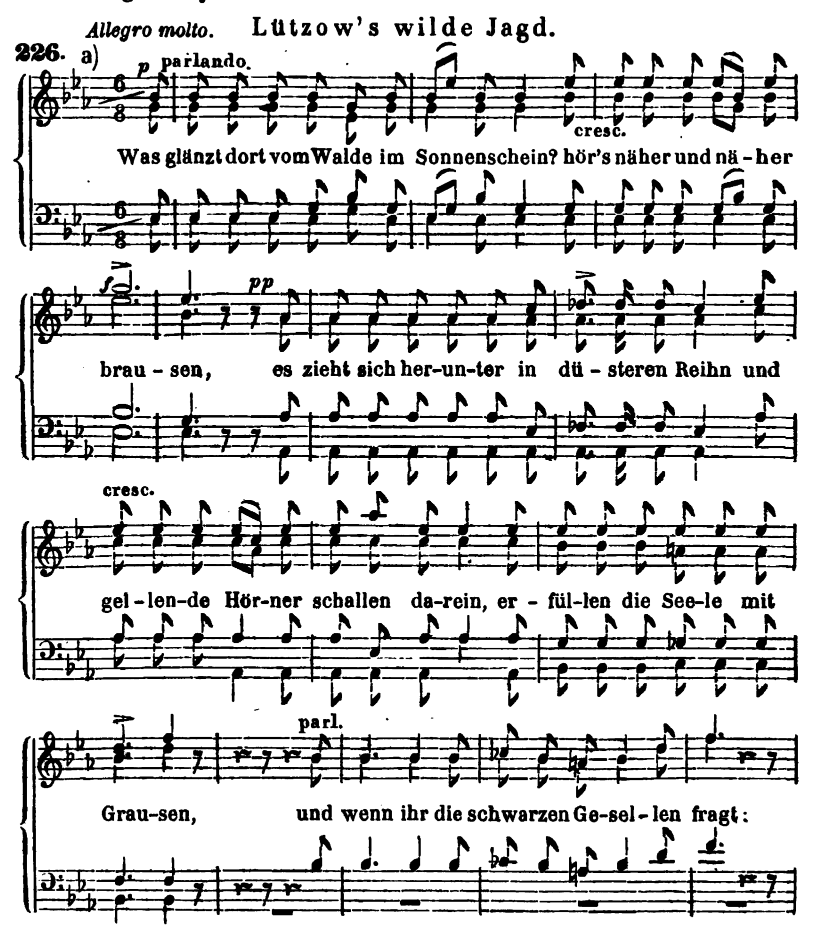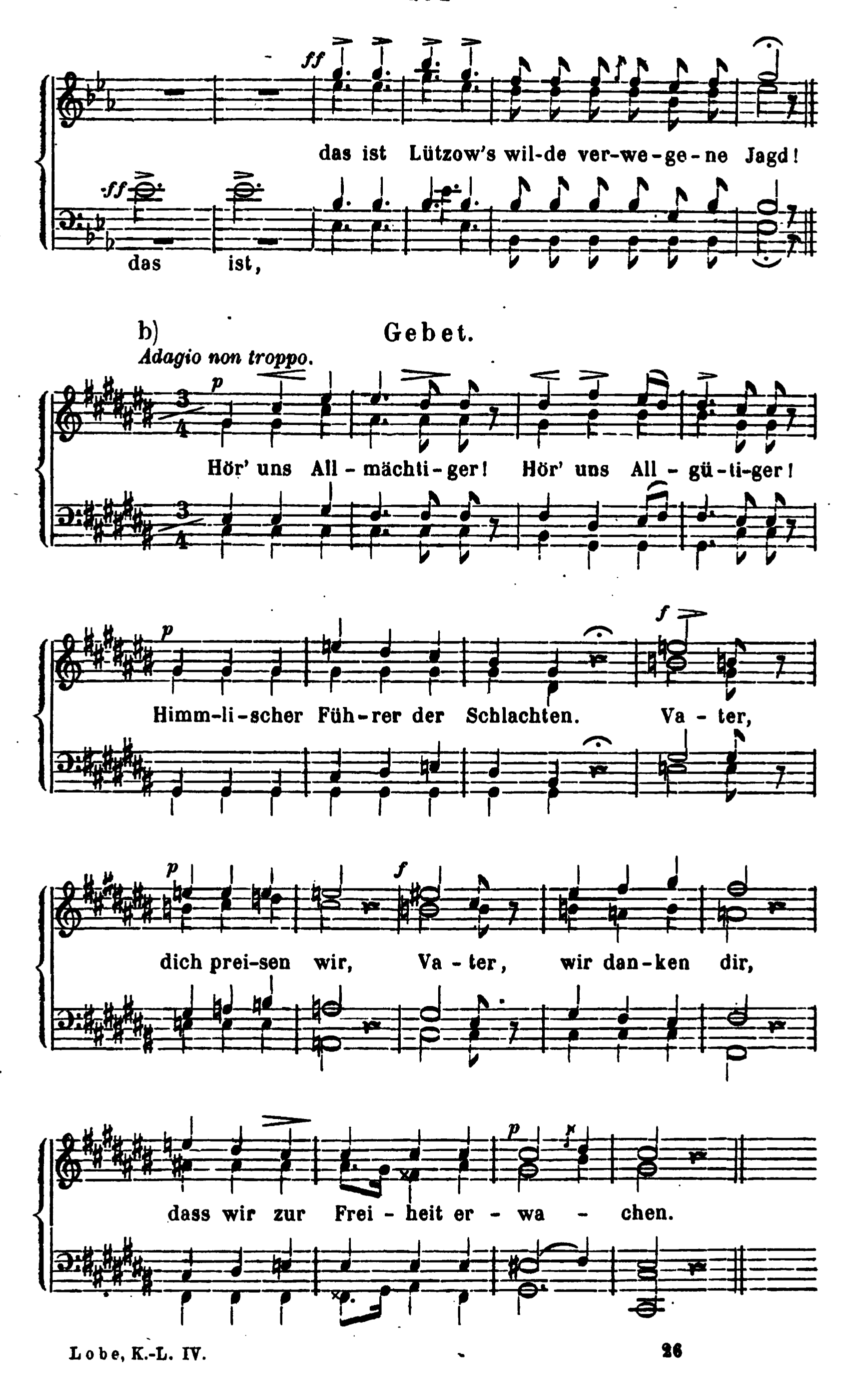


Der Chor ohne Orchester.

Man kann sich wundern, dass der Chorgesang in der Oper so äusserst selten angewendet wird, da doch die vortheilhaften Wirkungen desselben an sich schon sich Jedem aufdrängen müssen, der jemals den Vorträgen eines Männergesangvereins beigewohnt hat, und überhaupt daran denkt, wie ausserordentlich sich diese Vereine vermehrt und verbreitet haben, was doch auf ihren grossen Reiz schliessen lässt.
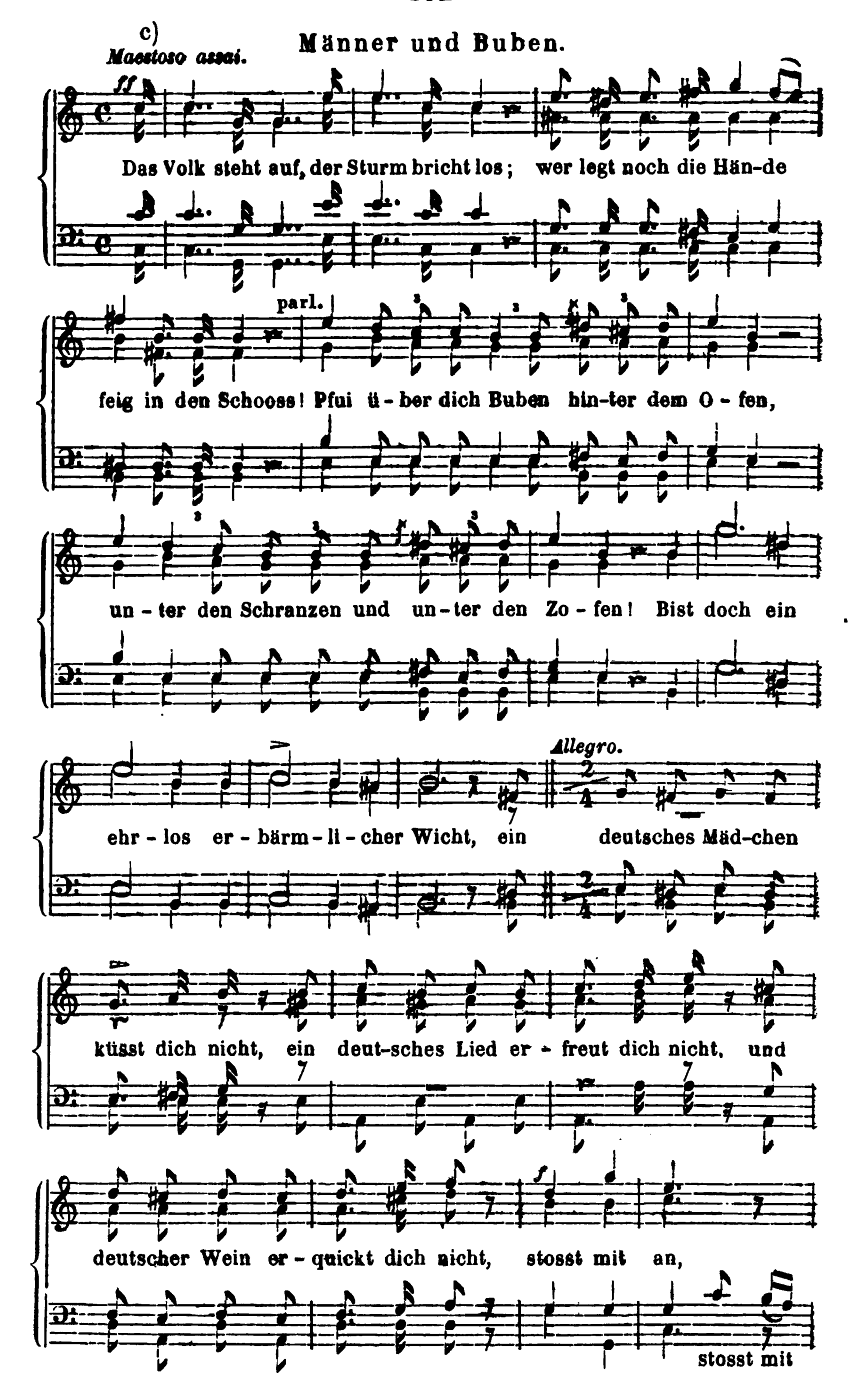
In der Oper aber gewähren sie noch den unschätzbaren Vortheil des Kontrastes, der immer eines der sichersten Mittel schöner Wirkungen ist und bleibt.
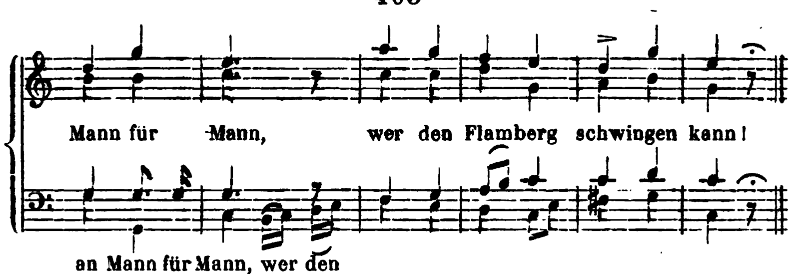
Die schönsten Muster für den Männerchor ohne Begleitung hat K. M. v. Weber gegeben. Man betrachte die folgenden aus seiner Sammlung: »Leyer und Schwert«.




das ist Lützow's wil-de ver-we-ge-ne Jagd!
das ist,
b) Gebet.
Adagio non troppo.
Hör' uns All-mächti-ger! Hör' uns All-gü-ti-ger!
Himm-li-scher Füh-rer der Schlachten. Va-ter,
dich prei-sen wir, Va-ter, wir dan-ken dir,
dass wir zur Frei-heit er-wa-chen.

c) Männer und Buben.





Welche schöne, reine Wirkung müsste ein Lied solcher Art, zwischen mit Orchester begleiteten Singstücken in einer entsprechenden Situation angebracht und von einer kräftigen Sängermasse ausgeführt, hervorbringen, und welche verschiedenen Formen und Behandlungsweisen könnten dabei in Anwendung kommen, wenn die Stimmen getheilt und rhythmisch verschieden angewendet würden, wie z. B. in folgendem Liede von K. A. Astholz.

Tempo di marcia. **Jägers Lust.**

Tenori.

Bassi.

ff sempre *f*

Hal-loh! Hal - loh! Hal - loh! Tra ra ra

rah tra ra ra rah tra ra ra rah tra

Basso II im Chor.
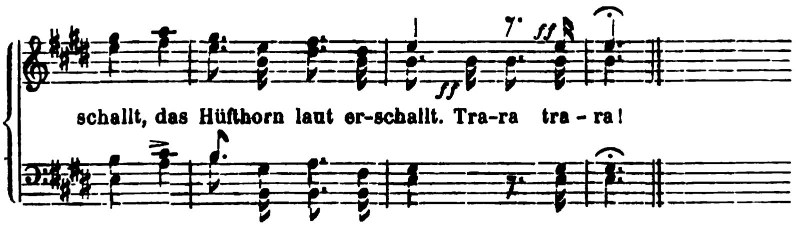
Hal - loh! Hal - loh! zum Waid - werk, wie

ra ra rah — — — — — — — —

lo - ckend winkt der duft' - ge Wald, wo zwischen grünen

— — — — — — — das Hüfthorn laut er-

Bäu-men, wo zwischen grünen Bäu- men das



Mehr Mittel noch zu neuen Gestaltungen, als der gleichstimmige Chor ohne Orchesterbegleitung, bietet der gemischte Chor, besonders, wenn man einzelne Solostimmen dazu verwendet. Da mir aber der Raum immer enger wird und noch viel nothwendig zu bewältigender Stoff vorliegt, so muss ich es des Kunstjüngers Nachdenken und Studien überlassen, die weitern möglichen Gebrauchsweisen selbst aufzusuchen.

Text nach der Musik.
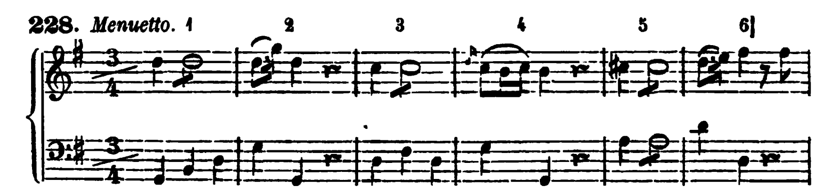
Es wird erzählt, Mozart habe die Musik zu der Arie Osmin's in der »Entführung«: »Solche hergelaufne Laffen« vorher komponirt, und hernach erst Stephanie den Text dazu verfertigt. Ob das mit dieser Arie wirklich geschehen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Gewiss aber ist, dass der Tonsetzer sich dieser Verfahrungsart zuweilen mit Vortheil bedienen kann, in manchen Fällen sogar bedienen muss, bei Tänzen, Märschen z. B., zu welchen Solostimmen, oder Chor, oder beide abwechselnd singen sollen.
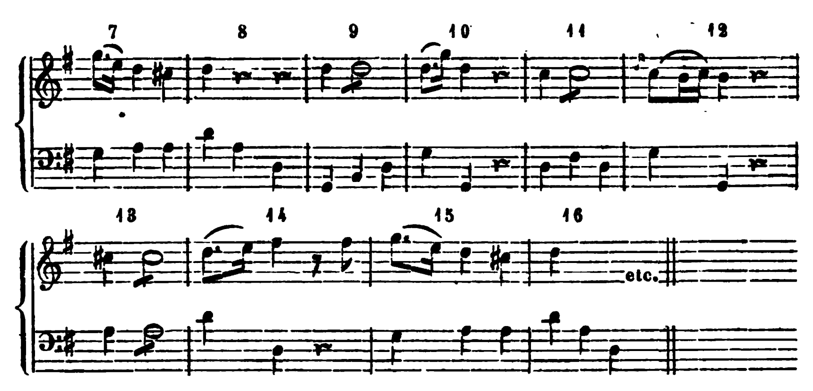
Zu dieser Erfindungsweise können verschiedene Anlässe stattfinden. Es können Stellen in dem bereits vorliegenden Texte vorkommen, die ein durchaus selbständiges Instrumentalstück verlangen.

Ein solcher Fall erscheint in dem ersten Finale des »Don Juan«.

Don Giovanni.	Meco tu dei ballare,
	Zerlina vien pur qua!
Leporello.	Da bravi via ballate.
Donna Elvira.	Quella è la contadina?
Donna Anna.	Jo moro!
Don Ottavio.	Simulate! u. s. w.

Dieses Wechselgespräch führen die Personen, während im Saal eine Menuett aufgespielt wird; das Tanzstück musste daher erst vollständig für sich erfunden werden. Also, in der Skizze so:
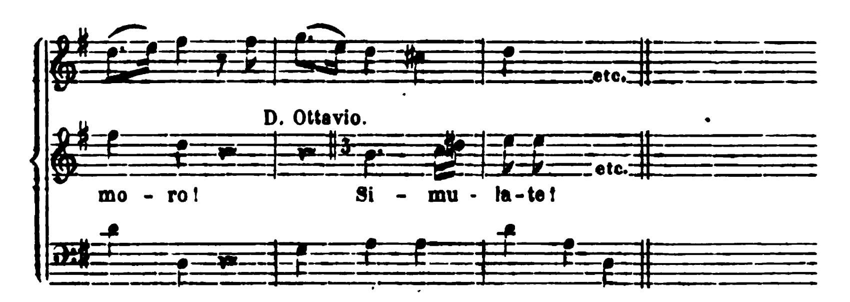




Nachdem die ganze Menuett für das Orchester entworfen war, wurden nun erst die Worte des Textes in's Auge gefasst, den Personen in deklamatorischen Phrasen in den Mund gelegt, und dem Dialog gemäss in die fertige Musik eingesetzt, wie folgt.

229.

D. Giov.
Me-co tu dei bal-ta - re

Lep.
Zer-li - na vien pur qua! Da

D. Elv. Quel-la è la con-ta - di - na?
D. Anna.
bra - vi via bal - la-te. Jo



Diese Art von Erfindungsweise kann keinem nur einigermaassen geübten Komponisten schwer fallen, aber selbst dem allergeübtesten würde es wenigstens grosse und ganz unnütze Mühe machen, wenn er beide Partieen zugleich setzen wollte, und es bliebe immer die Frage, ob die Hauptkomposition, das Instrumentalstück, so frei und fliessend erscheinen würde, als es ohne Rücksicht zugleich auf den Gesang werden konnte.
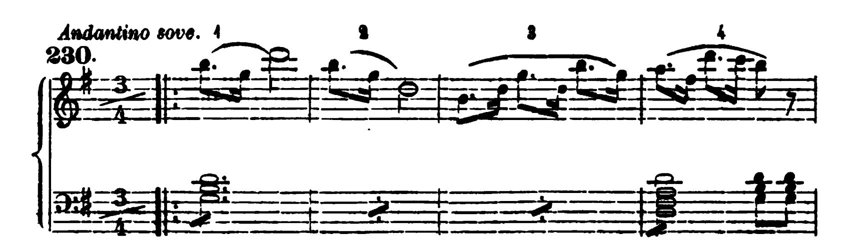
Geradezu unmöglich aber möchte die gleichzeitige Erfindung dieser Gestaltung werden, wie sie später kommt, wo drei Tanzweisen von drei verschiedenen Orchestern zugleich ausgeführt werden, nämlich zu der Menuett noch ein $^2/_4$ und ein $^3/_8$ Tempo.
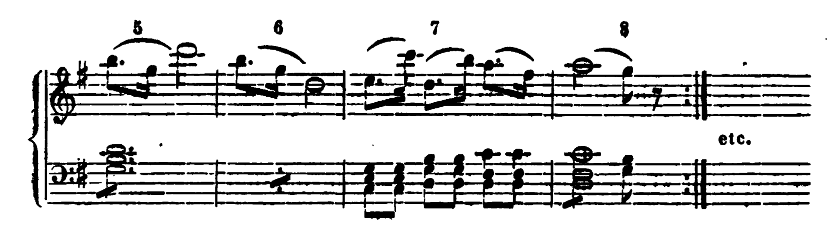
Dagegen vermag der geübte Komponist auf einem einfachen Untergrunde zwei, drei, vier verschiedene Gesang- wie Orchesterpartieen aufzubauen, immer aber nur eine nach der andern hinzufügend.

Aehnliche Stellen enthält das zweite Finale im Don Juan, wo Herr und Diener zu den verschiedenen Stücken aus bekannten früheren Opern, welche eine Musikbande als Tafelmusik hinter der Scene aufspielt, ihre Gespräche dazu hineinsingen.
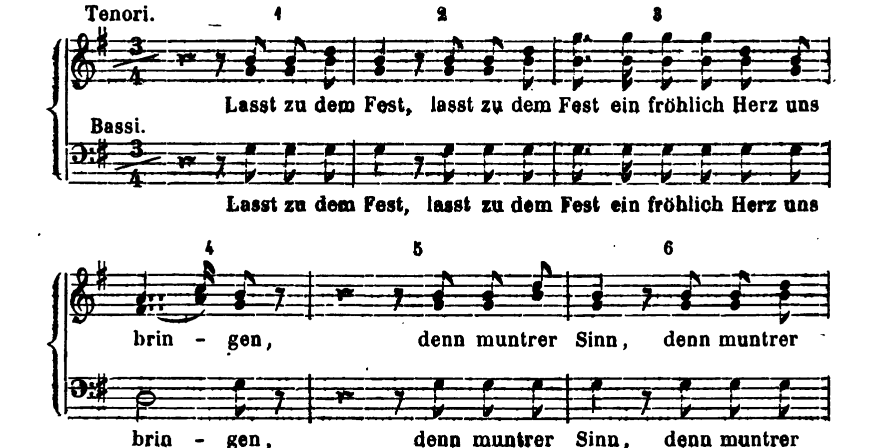
Ebenso kann auch ein Chor gleichsam als Begleitung zu einem zuerst als selbständig gedachten Instrumentalstück nachträglich dazu gesetzt werden, wie z. B. Boieldieu in dem Männerchor No. 11 in »Johann von Paris« gethan hat.

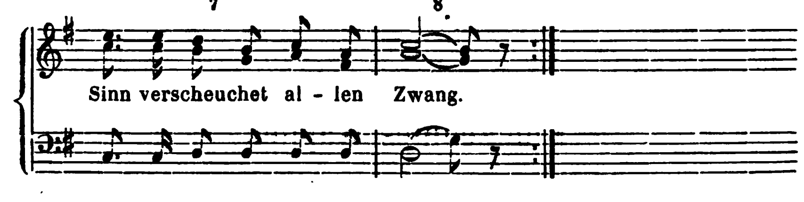
Bei der Erfindung desselben setzte er gewiss zuerst nur die Orchestermelodie mit ihrem Akkompagnement, nämlich:





und hierauf erst die Chorstimmen dazu:





Anders, und schwieriger wird die Aufgabe, wenn der Komponist ein dramatisches Tonstück wirklich zuerst nur als ein Instrumentalstück schafft, ohne einen Text dazu vor sich zu haben, den der Dichter alsdann erst nachher dazu schreiben soll.

Hier muss der Poet entweder selbst zugleich ein insoweit gebildeter Musiker sein, um nicht allein den Charakter des ganzen Musikstückes, sondern auch dessen verschiedene Modifizirungen in den einzelnen Theilen desselben erfassen zu können, — oder der Tonsetzer muss dem Dichter seine Intentionen schriftlich oder mündlich mittheilen, so dass Letzterer die Gedanken des Ersteren nur in geregelten und charakteristischen Wortausdruck zu bringen hat.

In solcher Weise mag Stephanie wohl nach Mozart's Plan und Angabe den Text zu jener Arie verfasst haben, wenn die obige Er-

zählung wahr ist. Dass sie aber wahr sein kann, davon haben wir ja mehrfache Beweise.

Haydn's »letzte sieben Worte des Erlösers« waren ursprünglich nur für die Instrumentalmusik komponirt. Mehrere Jahre nachher hat man unter der Leitung des Tonsetzers allen diesen Tonstücken, selbst dem »Terremoto«, die Worte — hinzugefügt.

Auch Beethoven komponirte seine grosse Fantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor auf diese Art, indem er, nachdem das ganze Tonstück schon vollendet war, sich vom Dichter nach seiner (Beethoven's) Angabe die Worte verfassen und den schon geschriebenen Chorstimmen unterlegen liess. Er erzählte Czerny, dass dieses erst in den letzten Tagen vor der öffentlichen Produktion dieses, von ihm selbst vorgetragenen Werkes, und folglich in grosser Eile geschehen konnte.

Es kann jungen Tonsetzern als eine sehr nützliche Uebung empfohlen werden, jede Gattung von Tonstücken vorzunehmen, und dazu Arien, Duette, Ensembles und Chöre zu setzen, je nachdem ein Satz sich dazu eignen mag. Wenn sie auch nie in den Fall kommen sollten, ganze Stücke auf diese Art in ihren Opern behandeln zu müssen, so kommen doch in allen Opern wenigstens einzelne Stellen vor, wo das Orchester die Hauptrolle spielt, und der Gesang nur deklamatorisch zu behandeln ist. Bei solchen Gelegenheiten blickt der Komponist zuweilen nur auf die Worte seines Textes im Allgemeinen, schafft nach dem Charakter derselben erst die Musik für sich, und setzt dann später die Gesangsphrasen danach ein.

Fünfzehntes Kapitel.

Das grosse Opernfinale.

Es besteht aus einer Reihe ununterbrochen aneinander geketteter verschiedener Tonstücke, möglicher Weise aller in der Oper überhaupt einzeln vorkommenden Arten, vom Recitativ bis zum stimmenreichsten Ensemble, Chor u. s. w.

Reicha meint, dass man darin die Recitative und Arien vermeiden solle, wenn nicht die theatralische Situation sie verlange. Da es aber viele Situationen auch im Finale verlangen können, so fällt dieser Rath als unnütz weg. Im ersten Finale der Zauberflöte kommt ein sehr langes Recitativ zwischen Tamino und dem Sprecher vor, das erste Finale im Titus beginnt mit einem Recitativ und in dem ersten Finale des Johann von Paris singt die Prinzessin eine aus-

geführte Arie. Ueberhaupt liegt kein wesentlicher Grund vor, irgend eine Musikform der Oper in dem Finale für unzulässig zu erklären.

Der Reiz der Finales liegt darin, dass Situationen und Singstücke, die im Akte sonst nur durch Dialog oder Recitativ getrennt von einander erscheinen, hier in möglichster Mannichfaltigkeit unmittelbar auf einander folgen, und dadurch das Vergnügen an scharfen Kontrasten sowohl in Hinsicht der Scenen als der Tonstücke und der Instrumentation vermehrt wird.

Wie überhaupt für jedes Gesangstück, ist besonders für ein Finale vorher eine genaue Disposition aller einzelnen Theile zu entwerfen, wobei folgendes Verfahren das zweckmässigste sein möchte.

1) Man suche alle Verschiedenheiten der Situationen in dem bezügl. Texte des Finales überhaupt auf, und numerire sie der Reihe nach.

2) Alsdann werde man sich klar über den Charakter jeder Scene, welche Art von Tonstück sie enthält, und welche Behandlung nach Form, Tonart, Taktart, Tempo, Instrumentation sie verlangt.

3) Hierbei ist nicht ausser Acht zu lassen, dass auch in solchen Situations- und Formenreihen wichtigere und geringere Momente vorkommen, wo es dann die Wirkungsabsicht zuweilen verlangt, dass man, um an dieser Stelle einen Glanzpunkt hervorheben zu können, einen vorhergehenden Moment etwas mehr in Schatten stellt, als er, an anderm Orte, für sich erscheinend, behandelt zu werden verdient hätte.

Nehmen wir ein Beispiel, den Text zum ersten Finale der Zauberflöte.

Finale I.

Scene 1.

Drei Knaben.

1. Quartett. Larghetto. C dur. 4/4. — 38 Takte.

Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Doch musst du, Jüngling, männlich siegen!
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!

Tamino.

Ihr holden Kleinen, sagt mir an,
Ob ich Paminen retten kann.

Die drei Knaben.

Diess kund zu thun, steht uns nicht an —
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen —
Bedenke diess, kurz, sei ein Mann,
Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen.

Scene 2.

Tamino.

2. Obligates Recitativ mit kurzen Ariosos.

Die Weisheitslehre dieser Knaben
Sei ewig mir in's Herz gegraben.
Wo bin ich nun? Was wird mit mir?
Ist diess der Sitz der Götter hier?
Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen,
Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen.
Wo Thätigkeit thronet und Müssiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.
Ich mache mich muthig zur Pforte hinein,
Die Absicht ist edel und lauter und rein.
Erzittre, feiger Bösewicht!
Pamina retten, ist mir Pflicht. — a.

Stimme.

Zurück!

Tamino.

Zurück? — So wag' ich hier mein Glück.

Stimme.

Zurück!

Tamino.

Auch hier ruft man zurück?
Da sehe ich noch eine Thür!
Vielleicht find' ich den Eingang hier. — b.

Priester.

Wo willst du kühner Fremdling hin?
Was suchst du hier im Heiligthum?

Tamino.

Der Lieb' und Tugend Eigenthum.

Priester.

Die Worte sind von hohem Sinn!
Allein wie willst du diese finden?
Dich leitet Lieb' und Tugend nicht,
Weil Tod und Rache dich entzünden.

Tamino.

Nur Rache für den Bösewicht!

Priester.

Den wirst du wohl bei uns nicht finden.

Tamino.

Sarastro herrscht in diesen Gründen?

Priester.

Ja, ja, Sarastro herrschet hier!

Tamino.

Doch in dem Weisheitstempel nicht?

Priester.

Er herrscht im Weisheitstempel hier.

Tamino.

So ist denn Alles Heuchelei!

Priester.

Willst du schon wieder gehn? — c.

Tamino.

Ja, ich will gehen, froh und frei, —
Nie Euren Tempel sehn.

Priester.

Erklär' dich näher mir, dich täuschet ein Betrug!

Tamino.

Sarastro wohnet hier, das ist mir schon genug.

Priester.

Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da!
Sarastro hassest du?

Tamino.

Ich hass' ihn, ewig! Ja!

Priester.

So gieb mir deine Gründe an.

Tamino.

Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!

Priester.

Ist das, was du gesagt, erwiesen?

Tamino.

Durch ein unglücklich Weib bewiesen,
Die Gram und Jammer niederdrückt.

Priester.

Ein Weib hat also dich berückt?
Ein Weib thut wenig, plaudert viel.
Du Jüngling glaubst dem Zungenspiel?
O legte doch Sarastro dir
Die Absicht seiner Handlung vor!

Tamino.

Die Absicht ist nur allzuklar!
Riss nicht der Räuber ohn' Erbarmen
Paminen aus der Mutter Armen?

Priester.

Ja, Jüngling, was du sagst, ist wahr.

Tamino.

Wo ist sie, die er uns geraubt?
Man opferte vielleicht sie schon.

Priester.

Dir diess zu sagen, theurer Sohn,
Ist jetzund mir noch nicht erlaubt.

Tamino.

Erklär' diess Räthsel, täusch' mich nicht!

Priester.

Die Zunge bindet Eid und Pflicht.

Tamino.

Wann also wird die Decke schwinden?

Priester.

Sobald dich führt der Freundschaft Hand
Ins Heiligthum zum ewgen Band. (ab.)

Tamino.

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden? — d.

Einige Stimmen.

Bald, Jüngling, oder nie!

Tamino.

Bald, sagt Ihr, oder nie?
Ihr Unsichtbaren, saget:
Lebt denn Pamina noch!

Stimmen.

Pamina lebet noch!

Tamino.

Sie lebt? Ich danke Euch dafür.
Wenn ich doch nur im Stande wäre,
Allmächtige, zu Eurer Ehre,
Mit jedem Tone meinen Dank
Zu schildern, wie er hier entsprang! — e.

3. Ariette. Andante. C dur. 4/4.

Wie stark ist nicht dein Zauberton, — 68.
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Thiere Freude fühlen.
Doch nur Pamina bleibt davon;
Pamina, höre, höre mich!
Umsonst! Wo? ach! wo find' ich dich?
Ha, das ist Papageno's Ton!
Vielleicht sah er Paminen schon,
Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir!
Vielleicht führt mich der Ton zu ihr! (ab.)

Papageno, Pamina.

4. Duett. Andante. G dur. 4/4.

Schnelle Füsse, rascher Muth
Schützt vor Feindes List und Wuth.
Fänden wir Tamino doch!
Sonst erwischen sie uns noch!

Pamina.

Holder Jüngling!

Papageno.

Stille, stille, ich kann's besser.

Beide.

Welche Freude ist wohl grösser,
Freund Tamino hört uns schon;
Hieher kam der Flötenton.
Welch ein Glück, wenn ich ihn finde!
Nur geschwinde! nur geschwinde!

Monostatos.

5. Ensemble mit Männerchor. Allegro. G dur. 4/4.

Ha, hab' ich Euch noch erwischt!
Nur herbei mit Stahl und Eisen!
Wart't, man wird Euch Mores weisen,
Den Monostatos zu berücken!
Nur herbei mit Band und Stricken!
He, Ihr Sklaven, kommt herbei!

Pamina, Papageno.

Ach, nun ist's mit uns vorbei! Auftritt. 97.

Papageno.

Wer viel wagt, gewinnt oft viel,
Komm, du schönes Glockenspiel!
Lass die Glöckchen klingen, klingen,
Dass die Ohren ihnen singen.

Monostatos und Sklaven.

Das klinget so herrlich, das klinget so schön!
Trallalala, trallalalala!
Nie hab' ich so etwas gehört und gesehn!
Trallalala, trallalalala.

Papageno, Pamina.

6. Duett. Andante. Gdur. 4/4.

Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden,
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie.
Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden;
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden.

24.

Stimmen (von innen).

7. Ensemble und Chor. Allegro maestoso. Cdur. 4/4.

Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!

Papageno.

Was soll diess bedeuten? Ich zittre, ich bebe!

44.

Pamina.

O Freund, nun ist's um uns gethan!
Diess kündigt den Sarastro an.

Papageno.

O wär' ich eine Maus!
Wie wollt' ich mich verstecken.
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus.
Mein Kind, was werden wir nun sprechen?

Pamina.

Die Wahrheit! sei sie auch Verbrechen.

Chor.

Es lebe Sarastro! Sarastro soll leben!
Er ist es, dem wir uns mit Freuden ergeben!
Stets mög' er des Lebens als Weiser sich freun!
Er ist unser Abgott, dem Alle sich weihn.

Pamina.

8. Duett. Larghetto. Fdur. 4/4.

Herr, ich bin zwar Verbrecherin!
Ich wollte deiner Macht entfliehn.
Allein die Schuld liegt nicht an mir —
Der böse Mohr verlangte Liebe;
Darum, o Herr, entfloh ich dir.

Sarastro.

Steh auf, erheitre dich, o Liebe!
Denn ohne erst in dich zu dringen,
Weiss ich von deinem Herzen mehr:
Du liebest einen Andern sehr.
Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
Doch geb' ich dir die Freiheit nicht.

Pamina.

Mich rufet ja die Kindespflicht,
Denn meine Mutter —

Sarastro.

Steht in meiner Macht.
Du würdest um dein Glück gebracht,
Wenn ich dich ihren Händen liesse.

Pamina.

Mir klingt der Muttername süsse;
Sie ist es —

Sarastro.

Und ein stolzes Weib.
Ein Mann muss Eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.

46.

Monostatos, Tamino.

Monostatos.

9. Ensemble mit Chor. Allegro. F dur. 4/4.

Nun, stolzer Jüngling, nur hieher!
Hier ist Sarastro, unser Herr!

Pamina, Tamino.

Er ist's! Er ist's! ich glaub' es kaum!
Sie ist's! Sie ist's! es ist kein Traum!
Es schling' mein Arm sich um ihn (sie) her,
Und wenn es auch mein Ende wär'.

Alle.

Was soll das heissen? —

Monostatos.

Welch eine Dreistigkeit!
Gleich aus einander, das geht zu weit!
Dein Sklave liegt zu deinen Füssen,
Lass den verwegnen Frevler büssen;
Bedenk', wie frech der Knabe ist!
Durch dieses seltnen Vogels List
Wollt' er Paminen dir entführen;
Allein ich wusst' ihn auszuspüren.
Du kennst mich, meine Wachsamkeit —

Sarastro.

Verdient, dass man ihr Lorbeer streut! —
He, gebt dem Ehrenmann sogleich —

Monostatos.

Schon deine Gnade macht mich reich.

Sarastro.

Nur sieb'n und siebzig Sohlenstreich'!

Monostatos.

Ach Herr! den Lohn verhofft' ich nicht.

Sarastro.

Nicht Dank, es ist ja meine Pflicht.

Alle.

Es lebe Sarastro, der göttliche Weise!
Er lohnet und strafet im ähnlichen Kreise.

10. Recitativ.	**Sarastro.** Führt diese beiden Fremdlinge In unsern Prüfungstempel ein. Bedecket ihre Häupter dann, Sie müssen erst geprüfet sein.
11. Schlusschor.	**Schlusschor.** Wenn Tugend und Gerechtigkeit Den grossen Pfad mit Ruhm bestreut; Dann ist die Erd' ein Himmelreich, 69. Und Sterbliche den Göttern gleich. 585.

Bemerkungen.

Da das Finale keine neuen Arten von Tonstücken enthält, sondern nur ein Zusammenfluss in der Oper einzeln erscheinender Formen ist, diese aber in den vorhergehenden Kapiteln alle abgehandelt worden sind, so haben wir es hier nur noch in Beziehung auf die Grundsätze zu betrachten, nach welchen die Gestalt und Art der einzelnen Stücke aus dem ganzen Texte zu bestimmen sind.

Da ist nun bei Uebersicht des ganzen Textes vor Allem zu untersuchen, was von den Versen eine Einheit gibt, d. h. wie viele davon in eine und dieselbe Form zusammengefasst werden können oder müssen.

Die erste Bestimmung dazu gibt die Anzahl der Personen, die in einer Scene beisammen sind und ihre Empfindungen äussern. Ist nur eine Person auf der Scene, so kann es nur ein Recitativ, Lied oder Arie werden; zwei Personen geben ein Duett, drei ein Terzett u. s. w.

Diese Abtheilungen der Verse und Strophen nach den äusseren Formen können keinem Zweifel unterliegen, und sind demnach leicht und schnell festzustellen.

Betrachten wir das vorliegende Finale blos von diesem Gesichtspunkte aus, so sehen wir dasselbe in elf Pièсen eingetheilt, welche wir durch Akkoladen bezeichnet haben, als: 1) Die drei Knaben mit Tamino — Quartett; 2) Recitativ (Näheres darüber weiter unten); 3) Tamino allein — Ariette; 4) Pamina, Papageno — Duett; 5) Pamina, Papageno, Monostatos, später Chor — Terzett mit Chor; 6) Pamina und Papageno — Duett; 7) Chor mit Solostellen Pamina's und Papageno's; 8) Sarastro und Pamina — Duett; 9) Monostatos, Tamino, Pamina, Sarastro und Chor — Quartett mit Chor — oder Ensemble; 10) Sarastro — Recitativ; 11) Schlusschor.

Nach dieser ersten Haupteintheilung kommt die Frage, in welcher Takt-, Tempo- und Haupttonart jedes einzelne Stück zu setzen ist.

Hierbei sind zwei Punkte bestimmend. Bleiben die Personen des Duetts, Terzetts u. s. w. in derselben Hauptstimmung, so bleiben auch Takt-, Tempo- und Haupttonart dieselben; tritt ein bedeutender Wandel in der Stimmung ein, so können auch die drei letztgenannten Elemente wechseln. Ein Terzett bleibt ein Terzett, so lange drei Personen mit einander verhandeln, aber innerhalb des Terzetts kann die Stimmung ein- oder mehrere male sich verändern, der gemäss dann auch eine andere Takt-, Ton-, Tempoart u. s. w. angenommen werden kann.

Betrachtet man das vorstehende Finale nach diesen Bestimmungen, so wird man vielleicht nicht ohne einige Verwunderung bemerken, dass alle elf Stücke nur in ein- und derselben Taktart gesetzt sind — $^4/_4$.

Da jedoch der Ausdruck der Situation, der Charaktere und Gefühle, trotz der grossen Verschiedenheit derselben, in allen Piècen gleich wahr und schön ist, so sind wir gezwungen daraus zu folgern, dass die Taktart an sich das vielleicht am wenigsten zur musikalischen Charakterisirung beitragende Element ist, dass mit einer und derselben Taktweise wo nicht alle, doch sehr viele, sehr verschiedene Gemüthsobjekte dargestellt werden können.

Geht man hierauf zur Untersuchung und Vergleichung der Tempoarten über, so erblickt man eine viel grössere Mannichfaltigkeit derselben.

Nr. 1) Larghetto; 2) Recitativ; 3) Andante; 4) Andante — ist in der Partitur offenbar falsch, muss Allegro molto heissen; denn Flucht und Angst geben kein ruhiges Blut; 5) Allegro; 6) Andante; 7) Allegro maestoso; 8) Larghetto; 9) Allegro; 10) Recitativ; 11) Presto.

Wollte man diese Tempos verändern, und z. B. das erste — Larghetto — in Allegro, das letzte — Presto — in Adagio verwandeln, so würde die Wahrheit des Ausdrucks total zerstört sein, und an deren Stelle die grösste Unwahrheit gebracht werden.

Hieraus ist zu folgern, dass das Tempo ein viel bedeutsameres Mittel zum musikalischen Ausdruck ist, als die Taktart, und der Tonsetzer beim Entwurf der einzelnen Stücke, wie überhaupt, so auch im Finale, mit grosser Sorgfalt nach dem rechten, d. h. dem zu schildernden Objekt angemessenen Zeitmaass zu sehen hat.

Sehen wir endlich nach den in diesem Finale verwendeten Haupttonarten, so sind es folgende: 1) Cdur; 2) frei; 3) Cdur; 4) Gdur; 5) Gdur; 6) Gdur; 7) Cdur; 8) Fdur; 9) Fdur; 10) frei; 11) Cdur.

Vier Stücke in Cdur, 3 in Gdur, 2 in Fdur; die übrigen beiden frei.

Wir hatten schon mehrmals Gelegenheit zu bemerken, dass die verschiedenartigsten Seelenzustände in derselben Tonart geschildert

worden sind, woraus folgt, dass wie die Taktart, auch die Tonart nicht von grosser Bedeutung für den Ausdruck ist.

Ebenso wurde bemerkt, dass Mozart mit der ausweichenden Modulation innerhalb einer Musikform verhältnissmässig sehr sparsam ist, und die Haupttonart stets vorherrschend erscheint.

Und auf diese Maxime nicht allein unseres grossen Meisters, sondern aller klassischen Komponisten, muss immer und immer wieder als eine der allerwesentlichsten mit hingewiesen und zu deren Festhaltung auf's dringendste gerathen werden.

Wie kann die Harmonie charakteristisch wirken, wenn in jedem Tonstück alle Akkorde und Tonarten in stetem Wechsel begriffen sind und eine Haupttonart sich gar nicht herausempfinden lässt.

Wenn wir die einzelnen Tonstücke hinsichtlich ihrer Grösse, ihrer Taktanzahl untersuchen, so finden wir die meisten von wenig beträchtlichem Umfang.

Nr. 1, das Quartett, besteht nur aus 38 Takten; die Arie, Nr. 3, aus 68, das Duett (4) aus 37, das Terzett mit Chor (5) aus 61 Takten; da der Chor aber auch ein Stück für sich bildet, so enthält das Terzett eigentlich nur 29, der Chor nur 32 Takte. Das darauf folgende Duett (6) hat 24 Takte; Nr. 7 44, Nr. 8 46 mit kurzem Recitativ, Nr. 9 70, Nr. 10 10, der Schlusschor 69 Takte.

Manche dieser Nummern sind so kurz, Nr. 1 z. B. 38 Takte, Nr. 4 37 u. a. m., dass sie, als einzelne isolirte Stücke in der Oper, zwischen Dialog oder Recitativ erscheinend, zu schnell vorübergehen und nur geringen Eindruck hervorbringen würden. In einer fortlaufenden, unmittelbar mit einander verbundenen Reihe von Tonstücken aber würde, wenn alle Formen breit ausgeführt wären, das Finale zu lang werden und ermüden. Es kommen zwar in den Mozart'schen Opern auch ausserhalb der Finales kurze Formen vor; das Duett der beiden Priester im zweiten Akt der Zauberflöte (Nr. 12) ist nur 25 Takte lang. Es enthält aber auch einen so unbedeutenden Moment der Handlung, dass sein Interesse und seine Wirkung fast gleich Null ist. Mozart legte also darauf gar keinen Werth und fertigte es mit der äussersten Kürze ab. Er hätte es getrost unkomponirt lassen können, es würde von Niemand vermisst werden.

Um die Formen zusammenzudrängen, hat er in diesem Finale wenig Gebrauch von den Wiederholungen der Worte gemacht und demnach auf die psychologische Ausmalung derselben durch verschiedene Tongedanken verzichtet. Er geht im Ganzen von Vers zu Vers fort, und bringt kurze Wiederholungen gewöhnlich nur am Schluss zur Bekräftigung des Ausdrucks und Abrundung der Form an.

Wenn der Opernkomponist bei der Ansicht eines Finaltextes im Allgemeinen über die Abtheilungen desselben in einzelne Formen

nach den Bestimmungen, die wir eben gekennzeichnet haben, nicht leicht in Zweifel gerathen kann, so kommen doch zuweilen auch Momente darin vor, die sich nicht gleich so entschieden als nur auf eine Art zu behandeln kund geben, die sich vielmehr zu verschiedenen Auffassungen und Formgestaltungen fähig zeigen, und deshalb eine Wahl zwischen mehreren zulassen.

Eine Anzahl solcher Momente liegt innerhalb der zweiten Akkolade unseres Textes. Sie umschliesst nicht weniger als fünfundsiebzig Verse. Und diese sind in regelmässige Metra und Reime gebracht, wie der ganze übrige Finaltext, aus dem Mozart seine verschiedenen bestimmten Tonstücke gebildet, und wie dergleichen auch hier aller Wahrscheinlichkeit nach der Dichter von seinem Tonsetzer erwartet hat.

Hätte Mozart regelmässige Tonstücke auch aus dieser langen Versreihe bilden wollen — die Form derselben wäre durch die Scenen der Personen bestimmt gegeben; die kleineren Akkoladen auf der rechten Seite des Textes bezeichnen sie. In der Scene a) ist Tamino allein auf der Bühne, und so hätten die zwölf Verse derselben eine Arie gegeben. In der Akkolade b) äussern sich zwei unsichtbare Stimmen zu Tamino, und wäre das ein Terzett geworden. Die längste Akkolade enthält c), Tamino und der Sprecher, sollte also ein Duett werden. Die Akkolade d) schliesst eine Arie mit unsichtbarem Chor ein. Endlich hätte die Scene von e), linke Akkolade, mit der dritten Akkolade rechts eine Arie für Tamino gegeben.

Durch solche Fassung der mannichfaltigen Momente aber wären gar zu viel Formen entstanden und das ganze Finale zu lang geworden; sodann sind diese Momente der Handlung auch nicht wichtig und bedeutend genug, um bei jedem länger zu verweilen, als unumgänglich nöthig ist, namentlich würde das Gespräch zwischen Tamino und dem Sprecher, als Duett behandelt, selbst bei gedrängtester Behandlung dennoch sehr lang geworden sein, wie es ja selbst in der Fassung als Recitativ dem Zuschauer wohl noch zu breit erscheint. Aus diesen Gründen wählte Mozart für alle Momente, welche in den 75 Versen vorübergeführt werden, die Form, welche die freieste und relativ kürzeste Behandlung erlaubte, das obligate Recitativ, woraus ihm noch der fernere Vortheil erwuchs, dass er jeder Nüance des Textes und der Handlung ihren besonderen deklamatorischen Ausdruck verleihen konnte. Interessant und mannichfaltig machte er aber diese ganze Momentreihe noch dadurch, dass er mehrfache Ariosos einstreute, bei allen Gelegenheiten, die sich als dazu geeignet anboten. Endlich wurde durch diese recitativische Behandlung auch ein angenehmer Kontrast gegen die vorhergehenden und nachfolgenden regelmässigen Formen gewonnen.

Das Schlimmste, was ein Operndichter thun kann, ist, dem Komponisten Sentenzen, Reflexionen in den Text zu streuen, die meistens aus dem kühlen betrachtenden Verstande und nicht aus dem warmen empfindenden Herzen kommen. Was hat die Musik eigentlich mit Versen zu schaffen wie die folgenden:

a) Wo Thätigkeit thronet und Müssiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.

Oder mit dem ganzen Texte zu dem Duett Papageno's und Pamina's, welcher mit den Worten anfängt:

b) Könnte jeder brave Mann,

und mit:

Ist kein Glück auf Erden.
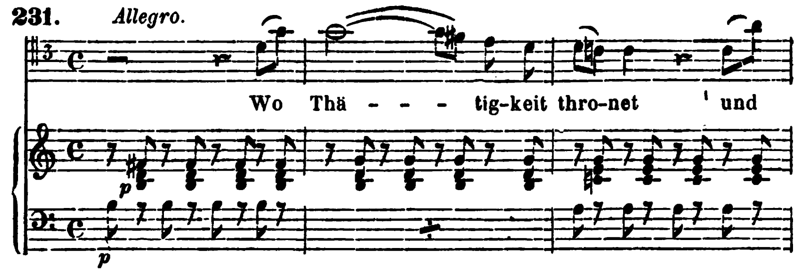
endet. Und ferner mit den Versen des Schlusschors:

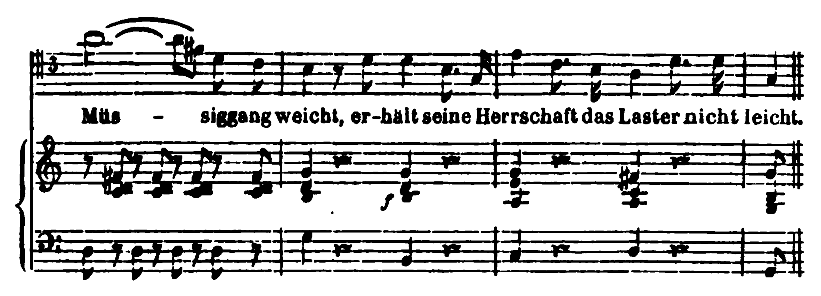
c) Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Den grossen Pfad mit Ruhm bestreut;
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Indessen — sie standen Mozart vor Augen, und Mozart war nicht der Mann, der vor Schwierigkeiten in seinen Texten zurückschreckte. Er wusste sich auch bei solchen Stellen zu helfen. Kommt die Aeusserung bei a) nicht aus Tamino's Munde? Und ist Tamino nicht ein lebhaft für alles Gute, Grosse, Schöne begeisterter Jüngling? Und ist er ferner nicht in seiner gegenwärtigen Situation auf mehr als eine Weise besonders aufgeregt, durch die Sehnsucht nach der Geliebten, durch die gänzliche Ungewissheit seines Schicksals:

Wo bin ich nun, was wird aus mir?

und endlich durch die Pracht, Grösse und Erhabenheit dessen, was er sieht, und das einen »Sitz der Götter« anzukündigen scheint? — Ist daher der Gedanke an sich ein Produkt des Verstandes, so sind doch damit zugleich Regungen des Gemüths verbunden, welche aus dem Charakter und der Situation Tamino's fliessen, die dem Ausdruck durch die Musik Stoff liefern, und so muss Mozart die Stelle aufgefasst und empfunden haben, wie das kleine Arioso zeigt.





Schwerer mag dem noch unerfahrenen Komponisten die Frage auf das Herz fallen, was er mit dem Text zu dem Duett zwischen Pamina und Papageno beginnen solle, dessen zehn Verse alle nur Reflexionen enthalten. Welches Gefühl könnte damit verbunden sein? Die Worte an sich kündigen keines an. So muss sich der Tonsetzer an die Stimmung halten, welche durch die gegenwärtige Situation in den Personen entstanden sein wird. Und diese Stimmung ist bei Beiden in diesem Moment das angenehme Gefühl, der Gefangenschaft und Strafe entgangen zu sein. Auf die Unsicherheit und Unruhe der vorigen Scene folgt Sicherheit und Ruhe, und eine Art dankbarer, sanfter und edler Rührung gegen das schützende Glockenspiel, das Zaubergeschenk. Die Situation und noch mehr die Wortgedanken bleiben immer abgeschmackt, denn weder würden Papageno und Pamina in der Nähe des Palastes, aus dem sie eben entflohen, verweilen, noch, und noch weniger, würden sie die läppischen Gedanken äussern — sie würden nach Entfernung des Mohrs und der Sklaven ihre Flucht augenblicklich fortsetzen. Mozart hat sich zu helfen gesucht, so gut es ging, die mögliche, wenn auch nicht wahrscheinliche Seite der Aufgabe ergriffen, und uns wenigstens ein höchst liebliches Duettino in edlem Stil geschenkt.

Ganz unvernünftig aber ist der dritte Fall, die Verse zu dem Schlusschor! Diese Reflexionen sollen einer Volksmasse in die Köpfe kommen! Hier hat sich denn auch Mozart gar nicht um die Worte bekümmert, sondern ein allgemeines Triumphgeschrei komponirt, das den Akt lebhaft und rauschend schliesst, übrigens aber einer seiner schwächsten und unbedeutendsten Tonsätze ist. Solche Textstellen wird ein jetziger Opernkomponist nicht mehr annehmen dürfen, sondern von seinem Dichter vernünftigere an deren Stelle bringen lassen müssen.

Es ist dem Kunstjünger nun zu rathen, soviel Finales als möglich in den Opern guter Meister von den angedeuteten Gesichtspunkten aus zu betrachten, und sich mit den Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten derselben bekannt zu machen. Hierdurch werden ihm die mannichfaltigen Behandlungsweisen zur Erkenntniss

kommen, und es kann ihm alsdann niemals an Mitteln und Wegen fehlen, seine eigenen Aufgaben der Art auf die zweckmässigste und wirkungsvollste Weise aufzufassen und zu gestalten.

Selbstverständlich kann es nicht zwei Finales geben, die sich in ihrer Form im Ganzen sowohl, als in ihren einzelnen Tonstücken ganz gleich wären, und eben so wenig werden sich in einem und demselben Finale alle Gestaltungen vollständig beisammen finden.

Wir wollen nur noch ein Beispiel betrachten und etwas ausführlicher besprechen, um auf die Verschiedenheiten der Textbehandlung aufmerksam zu machen, — den Anfang des zweiten Finales der Zauberflöte.

Erster Auftritt.

Die drei Knaben.

Bald prangt, den Morgen zu verkünden,
Die Sonn' auf gold'ner Bahn,
Bald soll der Aberglaube schwinden,
Bald siegt der weise Mann.
O holde Ruhe, steig' hernieder,
Kehr' in der Menschen Herzen wieder,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Erster Knabe.

Doch seht! Verzweiflung quält Paminen!

Zweiter und dritter Knabe.

Wo ist sie denn?

Erster Knabe.

Sie ist von Sinnen!

Zweiter und dritter Knabe.

Sie quält verschmähter Liebe Leiden;
Lasst uns der Armen Trost bereiten!
Fürwahr, ihr Schicksal geht mir nah!
O wäre nur ihr Jüngling da!
Sie kommt, lasst uns bei Seite gehn,
Damit wir, was sie mache, sehn.

Zweiter Auftritt.

Pamina. Die drei Knaben.

Pamina. (Einen Dolch in der Hand.)

Du also bist mein Bräutigam?
Durch dich vollend' ich meinen Gram!

Die drei Knaben.

Welch dunkle Worte sprach sie da?
Die Arme ist dem Wahnsinn nah'.

Pamina.

Geduld, mein Trauter, ich bin dein,
Bald werden wir vermählet sein.

Die drei Knaben.

Wahnsinn tobt ihr im Gehirne;
Selbstmord steht auf ihrer Stirne.
Holdes Mädchen, sieh uns an.

Pamina.

Sterben will ich, weil der Mann,
Den ich nicht vermag zu hassen,
Seine Traute kann verlassen.
Dies gab meine Mutter mir.

Die drei Knaben.

Selbstmord strafet Gott an dir!

Pamina.

Lieber durch dies Eisen sterben,
Als durch Liebesgram verderben.
Mutter, durch dich sterbe ich,
Und dein Fluch verfolget mich.

Die drei Knaben.

Mädchen, willst du mit uns gehn?

Pamina.

Ja, des Jammers Maass ist voll!
Falscher Jüngling, lebe wohl!
Sieh, Pamina stirbt durch dich,
Dieses Eisen tödtet mich.

Die drei Knaben.

Ha, Unglückliche! halt' ein!
Sollte dies dein Jüngling sehen,
Würde er vor Gram vergehen;
Denn er liebet dich allein.

Pamina.

Was! Er fühlte Gegenliebe? etc.

Wenn man den bis hieher abgeschriebenen Text überblickt, so ergibt sich, dass er zwei Auftritte enthält; im ersten sind die drei

Knaben auf der Scene, und er gibt ein Terzett; im zweiten erscheint Pamina dazu, und es wird demnach ein Quartett daraus.

Der Auftritt Pamina's schildert einen ganz andern Seelenzustand als der vorige der drei Knaben ist. Es dürfte demnach dem Komponisten ganz natürlich geboten sein, diese bedeutende Veränderung in der Stimmung auch durch Veränderung der Takt-, Tempo- und Tonart auszudrücken. Mozart hat das nicht gethan. Er behält dieselbe Taktart und dasselbe Tempo, Andante, $^4/_4$ bei, und ändert blos die Tonart, indem er Pamina's Auftreten durch C moll und in andere verwandte Tonarten modulirend charakterisirt. Man wird jedoch in dieser Beibehaltung (der gleichen Takt- und Tempoart) die gänzliche Verschiedenheit ihrer Gefühle von denen der Knaben und den treuen Seelenausdruck Beider sicherlich nicht vermissen, vielmehr die tiefe psychologische Wahrheit desselben bewundern.

Hieraus ergibt sich, dass weder ein neuer Auftritt, noch eine neue Gefühlsstimmung absolut ganz veränderter Darstellungsmittel bedarf, wenn sonst Gründe für das längere Festhalten einer und derselben Form vorliegen.

Dagegen sehen wir in derselben Situation und bei denselben Personen mit den Worten der drei Knaben: »Sollte dies dein Jüngling sehen,« eine andere Takt-, Tempo- und Tonart eintreten: Allegro, $^3/_4$, Es dur, wobei zu bemerken ist, dass von den vier Versen der erste: »Ha, Unglückliche! halt' ein!« noch in dem vorigen Zeitmaasse gehalten ist. Die Ursache dieser Theilung ist leicht einzusehen. Der erste Vers wird von den Knaben als wie im Zorn über die verbrecherische Absicht Pamina's ausgesprochen. Vom zweiten an tritt aber die Milde und Tröstung der Genien für das arme verwirrte Mädchen, und damit abwechselnd die neuerwachte Hoffnung und lebhafte Freude Pamina's ein.

Hieraus ergibt sich, dass das Hauptgesetz für jede veränderte Form im Finale, wie in jedem Ensemble, ja in jedem Tonstück in der Oper überhaupt immer doch vorzüglich in der veränderten Stimmung der Personen zu suchen ist, wenn gleich auch solche Veränderungen in derselben Form stattfinden können, wie wir eben im vorhergehenden Andante beim Auftritt Pamina's gesehen haben. In solchen Fällen wird aber immer, wenn auch eine andere Stimmung erscheint, diese Stimmung doch eine gleiche innere B e w e g u n g haben müssen, wenn die beibehaltene Form psychologisch gerechtfertigt sein soll. Die tiefe Schwermuth Pamina's bei ihrem Auftreten konnte in demselben Takt und Tempo fortgeführt werden, in welchen die Knaben ihre Gedanken aussprachen, aber bei der Nachricht von der fortdauernden Liebe Tamino's musste die Freude Pamina's sich in rascherer Bewegung kundgeben.

Die meisten Opern Mozart's enthalten solche grosse Finales, so

wie auch die italienischen und französischen Opern. Es gibt aber der Ausnahmen manche. Der Schluss des ersten Aktes der Weissen Dame ist nur ein Terzett, und es heisst dann Final-Terzett. Der erste Akt des Freischütz schliesst nur mit einer Arie, u. s. w.

Im Ganzen bleibt der Grundsatz stehen, dass das Finale jedesmal den wichtigsten und gesteigertsten Moment des bezüglichen Aktes enthalten müsse. Doch soll damit nicht gesagt sein, dass dazu immer alle Personen, Chormassen, die Kraft des ganzen Orchesters und die lebhaftesten Tempi unbedingt nothwendig seien, wie wir das am Finalschluss im Titus gesehen haben. Der Plan, der natürliche Gang der Handlung muss immer den letzten Ausschlag geben.
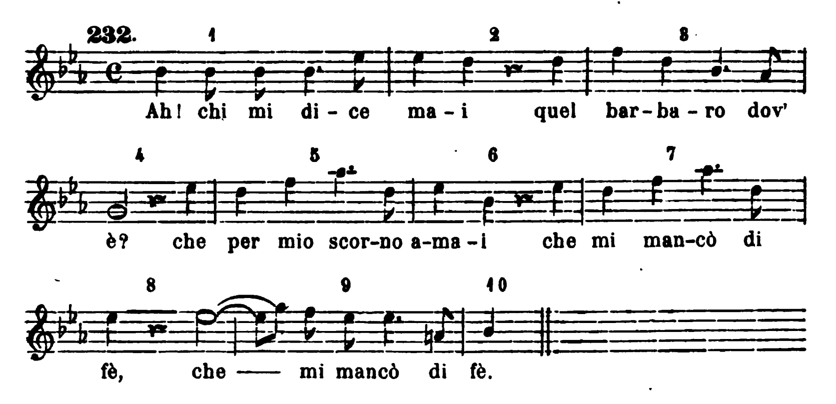
Sechszehntes Kapitel.

Spiel.
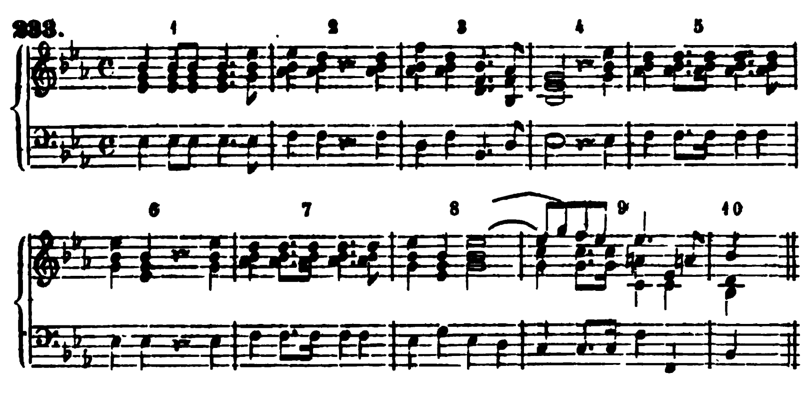
In der Kunst ist nichts Wirkliches. Alles ist nur Schein, Symbol, Analogie des Wirklichen. In dieser Hinsicht sagt man wohl: Alle Kunst ist Spiel.

Hier aber und in Bezug auf die Opernkomposition nehme ich das Wort in einem andern Sinn; ich verstehe darunter ein b e s o n d e r e s Spiel im allgemeinen Spiel.

Nehmen wir den ersten Auftritt der Elvira im Don Juan vor, und betrachten zunächst die erste Gesangsperiode a l l e i n.



Geben wir jetzt diesem Gesange ein Akkompagnement in folgender Weise.
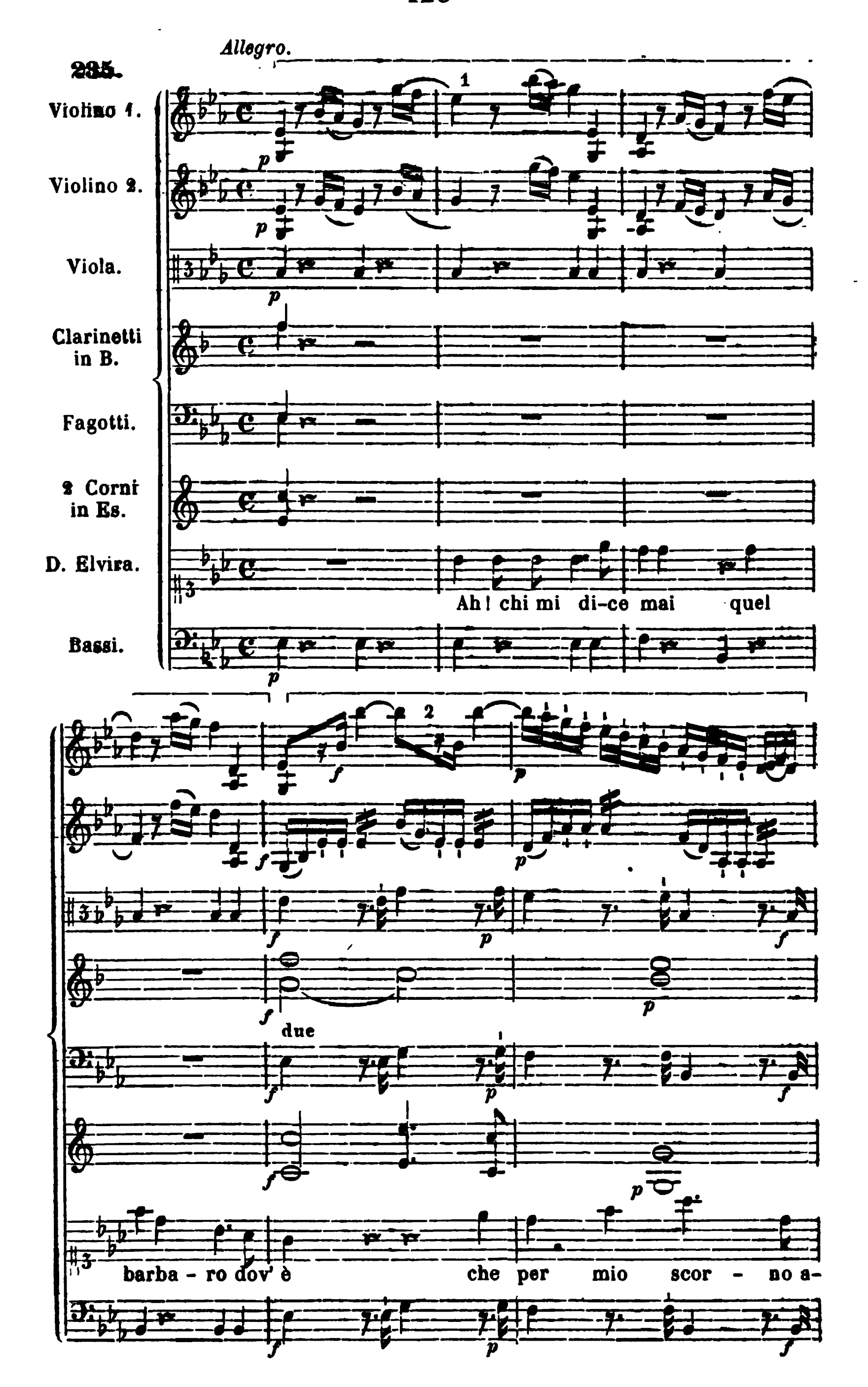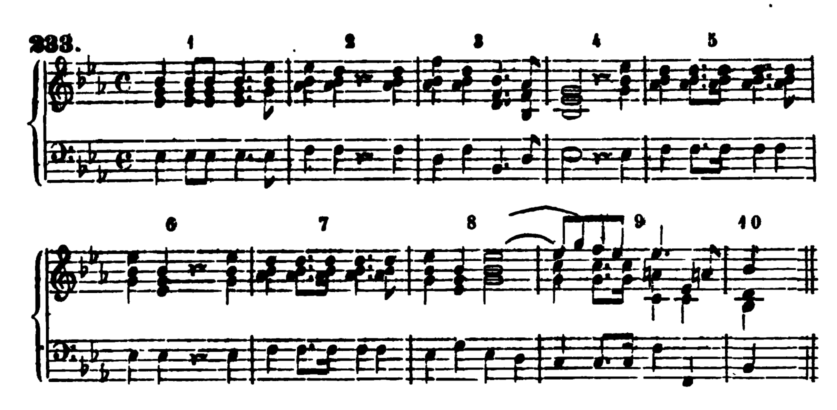


Wenden wir nunmehr den Blick auf das Orchestervorspiel. —

Allegro.

234.

Endlich stelle sich das vorstehend nur in der Skizze gezeigte Vorspiel in seiner vollen Orchestergestalt und mit dem dazu hineintönenden Gesang Elvirens vor.
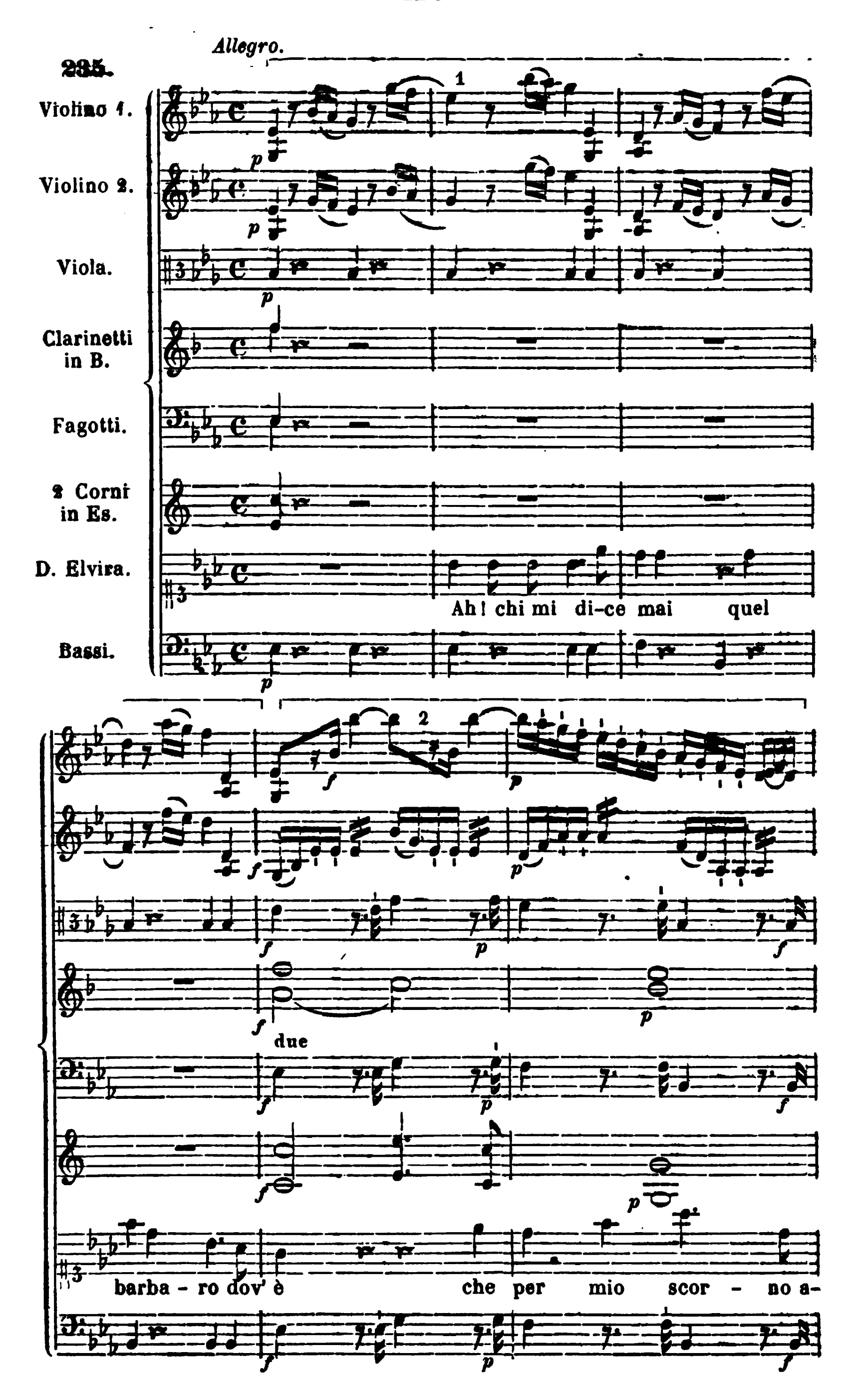

235.
Allegro.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Clarinetti in B.
Fagotti.
2 Corni in Es.
D. Elvira.
Bassi.
Ah! chi mi di-ce mai quel
barba - ro dov' è che per mio scor - no a-
due
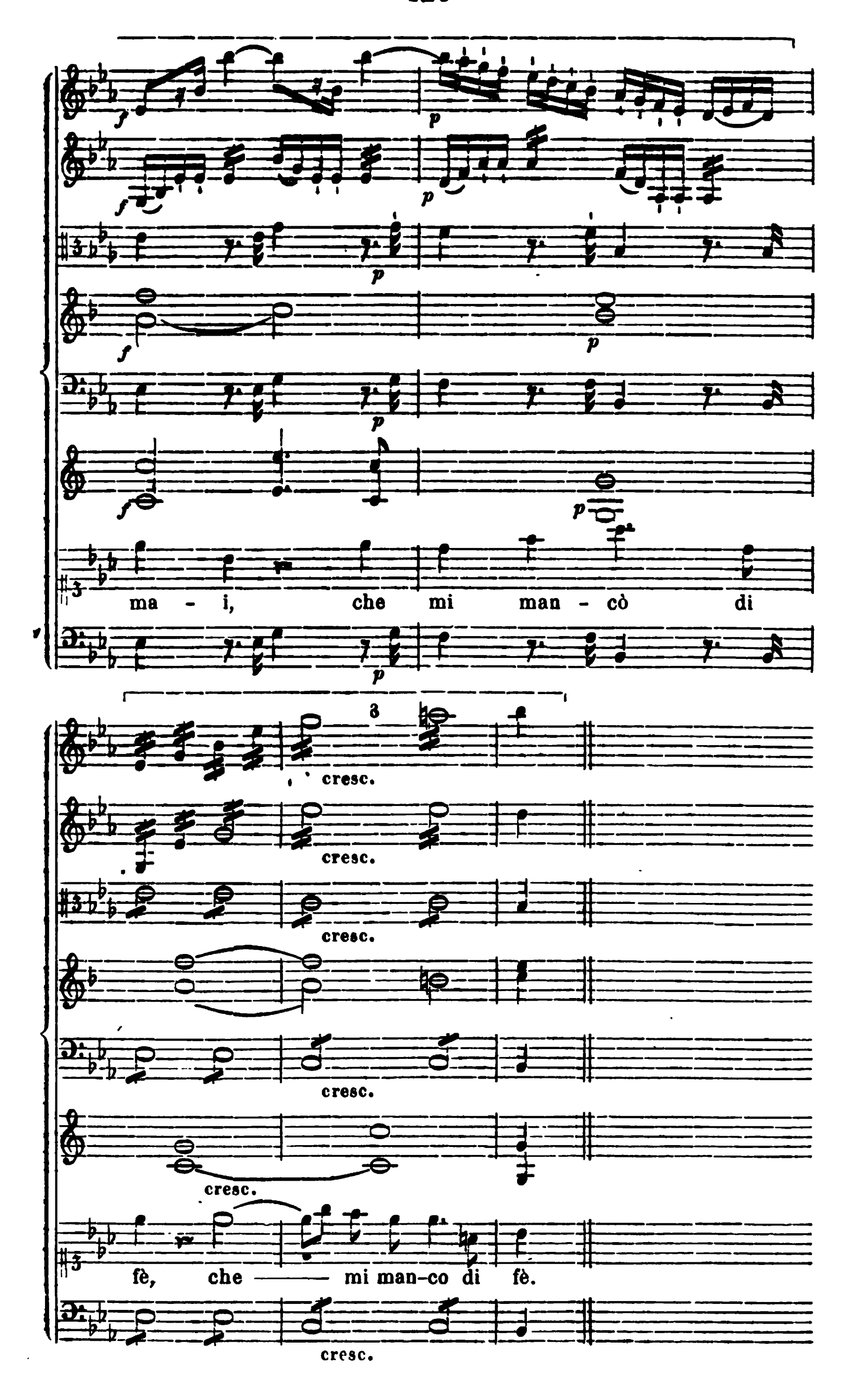


Wenden wir nunmehr den Blick auf das Orchestervorspiel. —

234. *Allegro.*

Endlich stelle sich das vorstehend nur in der Skizze gezeigte Vorspiel in seiner vollen Orchestergestalt und mit dem dazu hineintönenden Gesang Elvirens vor.


Allegro.
235.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Clarinetti in B.
Fagotti.
2 Corni in Es.
D. Elvira.
Bassi.
Ah! chi mi di-ce mai quel
barbaro dov' è che per mio scor - no a-
due



f
p
p
f
p
p
ma - i, che mi man - cò di
p
3
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
fè, che —— mi man-co di fè.
cresc.
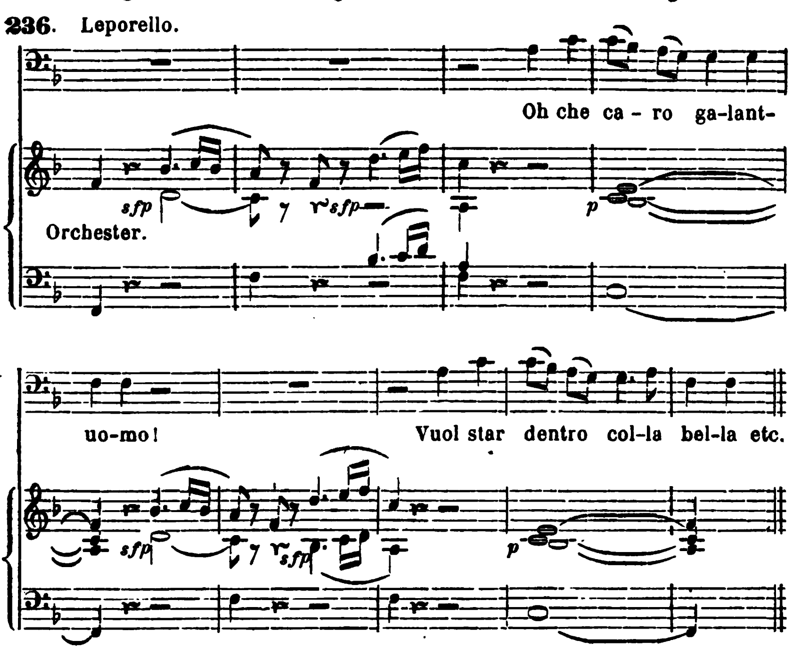
Hier nun sehen wir, Gesang und Orchester vergleichend, dass beide in technischer Hinsicht sehr von einander abweichen, in starkem Gegensatz zu einander stehen, dass sie sich äusserlich gar nicht um einander zu bekümmern scheinen. Diese Art von Begleitung, wo das Orchester eine Bedeutung für sich, ein selbständiges Instrumentalstück gleichsam auf eigene Hand ausführt, nenne ich, mit Gesang verbunden, Spiel in der Opernkomposition — Umspielung des Gesanges.

In dem vorstehenden Beispiele ertönen Gesang und Orchesterspiel gleichzeitig. Diess wollen wir nennen:

Spiel im Miteinander.

In folgender Periode zeigt sich eine andere Gestaltung.
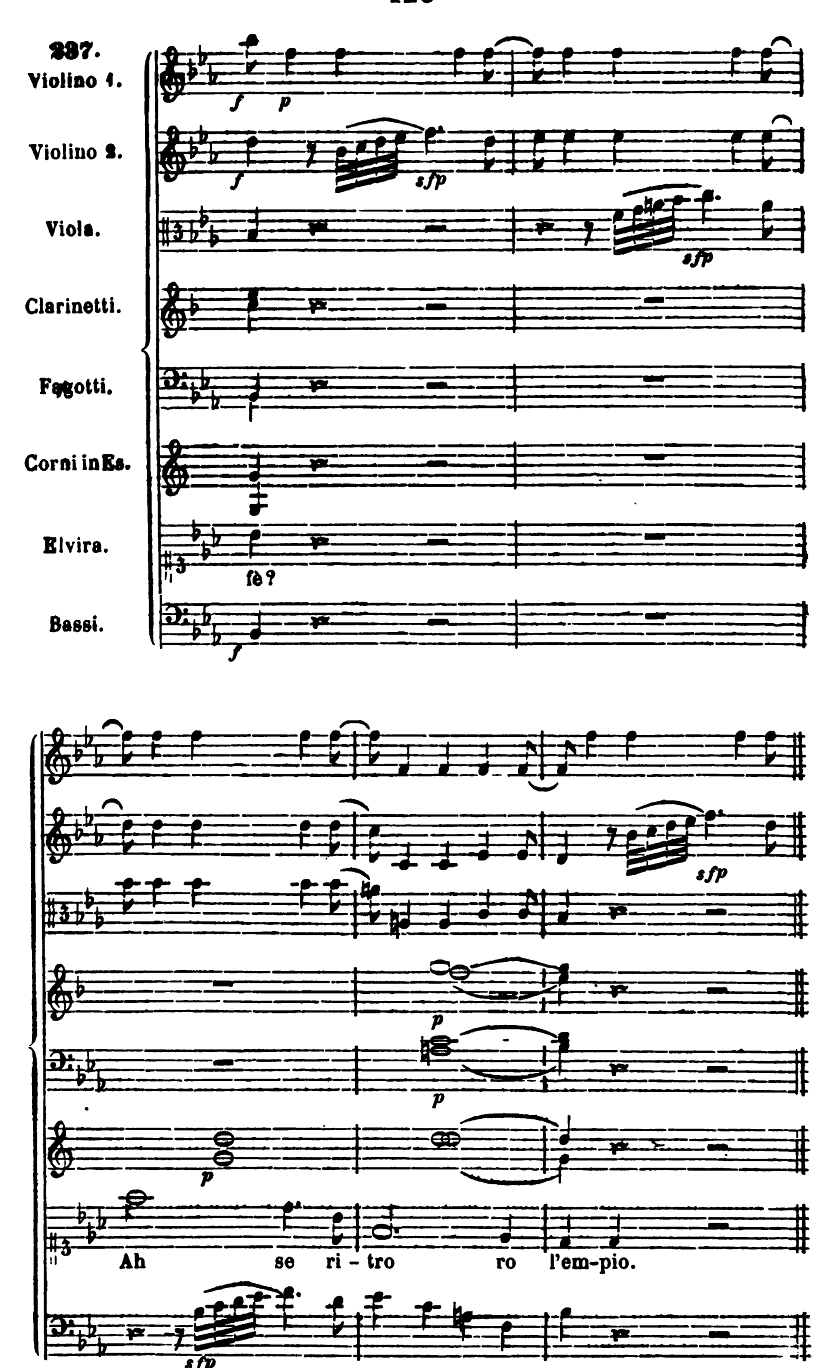
236. Leporello.



Den ersten und dritten Abschnitt spielt das Orchester allein; im zweiten und vierten Abschnitt tritt der Gesang ein, und die Begleitung wird einfach homophon. Es ist diess ein Ablösen der Melodie, ein Wechselspiel, indem sich Gesang und Orchester in den Vortrag der Melodie theilen. Diese Art von Spiel wollen wir nennen:

Spiel im Nacheinander.

Das Orchester braucht aber beim Eintritt des Gesanges seine Bedeutung, sein Spiel nicht aufzugeben, nicht immer nur zur Homophonie überzugehen.


237.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Clarinetti.
Fagotti.
Corni in Es.
Elvira.
Bassi.
fè?
Ah se ri - tro ro l'em-pio.

Hier setzt das Orchester sein Nachahmungsspiel fort, auch wenn der Gesang eintritt; und es ist daher kein reiner Wechsel mehr der Melodie zwischen Orchester und Gesang, — die Orchestermelodie geht ihren Weg ungehindert fort, während der Gesang, wenn er eintritt, ebenfalls eine eigene Weise vorträgt. Diese Art von Gestaltung wollen wir nennen:

Gemischtes Spiel.

Ein Spiel nämlich, welches theils im Nacheinander, theils im Miteinander in einer Periode erscheint.

Werth und Wirkung des Spiels.

Das Vergnügen, welches durch Kunstwerke hervorgerufen wird, kann doppelter Art sein: technisch und psychologisch. Ueber das erstere liess sich einmal Zelter in einem Gespräch, das ich in Berlin mit ihm führte (in den Fl. Bl. f. Musik zuerst veröffentlicht), folgendermaassen aus.

»Mir gewähren die Fugen, namentlich die Bach'schen, einen Genuss besonderer Art. Ich nenne ihn den rein technischen. Da trägt die beginnende Stimme ein Thema vor, an dem vielleicht, nicht gar selten, an sich eben nicht viel zu sein scheint. (?) Nun tritt der Comes ein, und dazu läuft die vorige Stimme so natürlich und fliessend fort, als bekümmere sie sich gar nicht um den Dux. Diess angenehme Spiel vermehrt sich beim dritten und vierten Eintritt des Thema. Nun erscheint ein Zwischensatz; darauf schleicht sich das Thema unerwartet wieder ein, das vorige Spiel wiederholt sich, ist immer dasselbe und immer doch auch ein anderes. Es erscheinen neue harmonische Farben und Kombinationen, Zergliederungen, Umkehrungen, Engführungen u. s. w.; jede Stimme wandelt für sich fort, als habe sie nur allein mit sich zu thun, und doch machen sie alle zusammen ein Gewebe aus einem Guss. Dieses glatte, selbständige Fortwebeln, dieses sichere, ungehinderte Hinwandeln aller Stimmen über-, unter-, zwischeneinander, wie es Bach in so unerreichbar vortrefflicher, kunstreicher Weise zu entwickeln versteht, gewährt dem Verstand eine so lebhafte und angenehme Beschäftigung, dass ich den oft ganz ruhig dabei bleibenden Pulsschlag des Herzens gar nicht als einen Mangel gewahr werde.«

Obwohl in diesen Worten nicht die ganze Wahrheit liegt, wie denn unter den Fugenthemas Bach's schwerlich ein charakter- und ausdrucksloses zu finden sein möchte, vielmehr jeder seiner Fugen eine erkenn- und fühlbare Stimmung zu Grunde liegt, so hat Zelter doch insofern Recht, als das Spiel, namentlich das polyphone Spiel der Töne, an sich schon, durch die thematischen Verhältnisse und Bezüge der Gedanken aufeinander, dem Verstande grosses Vergnügen gewähren kann.

Und dieses technische Vergnügen empfindet der Verstand nun auch in nicht geringem Grade bei dem Spiel, dem Umspielen des Gesangs durch das Orchester.

Wenn z. B. vor dem Auftreten Elvira's die Orchestermusik allein beginnt, dieses Vorspiel dann sich wiederholt, und nun die Singstimme eine ganz neue, in ihrer äusserlichen Gestalt rhythmisch und tonisch ganz verschiedene Melodie dazu hineinklingen lässt, so macht das Gewahrwerden dieser unerwarteten Beziehung der letzteren zu dem ersten eine angenehme Wirkung auf den Verstand, die selbst in dem Fall nicht ausbleibt, wenn eine tiefere Beziehung und Wirkung auf den Gefühlsausdruck sich nicht darin offenbaren sollte. Und dieses ist der technische Grund des Wohlgefallens an aller Mozart'schen Opernmusik, in der das polyphone Orchesterspiel weitaus die meisten Phrasen des Gesanges auf's reizendste begleitet und ausschmückt.

Die Neigung des Kunstgeistes wie der Menschheit überhaupt nach Verschönerung des gemeinen Lebens durch Spiel in diesem Sinn, wer hat es schöner und überzeugender gesagt als Schiller in seinem Prolog zum Wallenstein?

> Und wenn die Muse heut,
> Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
> Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel
> Bescheiden wieder fordert — tadelt's nicht!
> Ja danket ihr's, dass sie das düst're Bild
> Der Wahrheit in das heit're Reich der Kunst
> Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
> Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
> Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt;
> Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

Aehnlich sagt Goethe in einem Briefe an Schiller: »Diese Produktion wird uns immer reizen, da sie das Kunsterforderniss von Ernst und Spiel selbst so redlich vereinigt.«

Dieses ist auch, speziell auf das musikalische Spiel angewandt, der Gedanke Oulibicheff's, dem man in seinem Werke über Mozart wohl einzelne Schwächen und Irrthümer nachweisen kann, aber das Verdienst tiefen Eindringens und neuer leuchtender Aperçus gewiss nicht absprechen wird, wenn er sagt: »C'est pourtant à ce mélange, ou plutôt à cet amalgame de la mélodie vocale, élément versatile de la musique, avec l'élément fort et durable qui est le contre-point fugué, que les opéras de Mozart doivent leur superiorité sur tous les autres«.

Natürlich ist das musikalische Spiel in seiner technischen Erscheinung allein von geringem Werthe, wenn aus ihm nicht zugleich der tiefere Kern der Wahrheit, des Gefühlsausdrucks hervorleuchtet.

Glücklicherweise besitzt aber dieses Kunstmittel die letztere, höhere Fähigkeit zugleich im höchsten Grade. Gehen wir zu den Eingangs erwähnten Stellen zurück.

In Beispiel 232 trennten wir den Gesang von dem Orchester und hörten in Gedanken Elvirens Melodie allein. Da vernehmen wir aus den Worten und Tönen die Klage eines verlassenen, leidenschaftlich erregten Weibes, mehr nicht.

Lassen wir die Begleitung des Orchesters (Beisp. 233) als Streichquartett hinzutreten, so würde man den Stolz der spanischen Donna wohl daraus empfinden können. Das homophone Akkompagnement hätte damit eine nähere Bestimmung des Charakters enthüllt.

Allein mit beiden Agentien ist bei weitem noch nicht das wirre Durcheinander der verschiedenartigen Vorstellungen und Empfindungen geschildert, welches in diesem Augenblicke die Seele des tiefgekränkten und doch noch immer liebenden Weibes bewegt. Das Bild des schönen Mannes, an dessen Liebe sie glaubte und den sie glühend wiederliebte; seine Flucht, die Täuschung und Kränkung, die sie dadurch erfuhr; ihre verlorene Ehre, alle diese Vorstellungen ziehen wechselnd durch ihren Kopf, wecken, in das Gemüth hinunterschlagend, die adäquaten Affekte, Liebe, Hass, Stolz, Zorn, Rache u. s. w.

Diesen so sehr komplizirten Vorstellungs- und Gemüthszustand — wie könnten ihn die wenigen Worte des Dichters, die blosse Melodie und ein homophones Akkompagnement versinnlichen? Je mannichfaltiger, gemischter und wechselnder die Regungen in dem geheimnissvollen Dunkel des Gemüths sich zeigen, desto mehr wird der Komponist genöthigt sein, die einfache, homophone Schilderungsweise aufzugeben, und die Polyphonie, das Orchesterspiel zu Hülfe zu nehmen.

Betrachten wir nun zuerst das Vorspiel, in der Skizze (Beisp. 234) ohne Gesang, so werden wir schon in den vier Abtheilungen dieser Zeichnung die Hauptzüge der inneren gewaltigen Erregung Elvirens verspüren. Der erste Satz offenbart eine heftige Empfindung des Suchens nach dem entflohenen Verräther; im zweiten flammt glühender, zitternder Zorn in der Oberstimme, verletzter Stolz im Bass auf; der dritte Takt drückt Erbitterung, Rachegefühl aus, und der vierte Abschnitt klingt wie schmerzliche Klage der Verlassenen und vergeblich Suchenden.

Hierauf betrachte man in Beisp. 235 die volle Orchesterausführung, das Zittern und Auf- und Abwogen der zweiten Violinen im zweiten Satze, dazu den stolzen Wogengang der Hörner, Bässe und Fagotte; alsdann die Steigerung dieser Affektseite im dritten Abschnitte; endlich das südlich feurige Kolorit, welches der zweite

Satz und dritte Abschnitt durch die aushaltenden Töne der Klarinetten und Hörner theilweise über diese beiden Phrasen ausgiessen.

Nun endlich fasse man das ganze Tonbild mit dem hineintönenden Gesang Elvirens zusammen, so wird man neben dem technischen Vergnügen, welches dem Verstande durch das gegensätzliche, scheinbar so heterogene und doch so gut zusammenpassende Spiel der Singstimmen und des Orchesters gewährt ist, zugleich den höheren Genuss der psychologisch wahren Schilderung des Gefühls, des Charakters und der Situation erkennen und empfinden.

Missbrauch des Spiels.

Wenn aber das Spiel den Reiz der dramatischen Musik zu erhöhen und zu vertiefen vermag, so kann es ihn auch stören und schwächen, wenn es in ungeeigneter Weise verwendet wird, einmal da, wo die Melodie an sich so schön und ausdrucksvoll ist, dass jede polyphone Umspielung derselben wie überflüssiges Geniste erscheint, das eine schöne Blume umrankt, sodann, und das ist der Fehler vieler neueren Komponisten, durch ein zu künstliches, überhäuftes Orchester, das die Singstimme mehr oder weniger, zuweilen ganz und gar überdeckt und unhörbar macht. Diese letztere Art von fehlerhaftem Orchesterspiel hat ihren Grund wohl oft in dem dunkeln Gefühl des Musikers, dass seine Gesangmelodie an sich zu unbedeutend, nichtssagend sei, und dass er sie deshalb mit Instrumentalsätzen und Klängen aufputzen müsse, oder auch in dem Streben, die Gefühle seiner Personen recht psychologisch tief auszumalen, wodurch man aber oft den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Wie schwer es sein mag, hier immer das Rechte zu treffen und die Grenze des klar Auffassbaren nicht zu überschreiten, beweisen Stellen solcher Art auch bei den besten Meistern, wie denn selbst Mozart nicht ganz davon freizusprechen sein möchte.

Wir haben auch gar manche interessante, ja reizende Umspielung des Gesanges, namentlich in den neueren italienischen und französischen Opern, die aber dem Ausdruck nicht dient. Diess ist ein leeres Spiel, ohne Inhalt und Gehalt, und hierin liegt die Erklärung, warum so manches gefällige Gesangstück der Italiener und Franzosen, das den Laien ausserordentlich gefällt, beim Kenner nur Missfallen hervorruft.

Siebenzehntes Kapitel.

Musikalische Plastik.

Λ. Es kann mit dem Ausdruck »plastisch« in der Musik wohl nichts Anderes gemeint sein, als die äusserste, im Augenblick sich zeigende Bestimmtheit des Ausdrucks in der einfachsten, fassbarsten Form. Ein Tonstück von einiger Dauer, das in jedem Takte eine verschiedene Figur brächte, würde weder eine bestimmte Empfindung offenbaren noch als klare Form aufgefasst werden können. Je weniger rhythmisch verschiedene Tonfiguren aber ein Tonstück enthält, desto leichter wird seine Auffassung dem menschlichen Ohr und Geist, desto plastischer erscheint und wirkt es. Mit anderen Worten: ein Musikstück ist »plastisch«, wenn es in seinen Verhältnissen so bestimmt und harmonisch erscheint, dass man gleichsam das körperliche Hervortreten der Ideen, Personen und Gestalten zu bemerken scheint. V.

Unter allen Komponisten hat Gluck diese plastische Eigenschaft seinen Opern am häufigsten zu geben gewusst. Die Betrachtung einiger Beispiele der Art in Noten von diesem Gesichtspunkt aus wird uns die Sache deutlicher machen, als es mit blossen Worten möglich sein möchte.

Nehme desshalb der Leser zunächst das Beispiel 453 noch einmal in Augenschein. Dort wurde dieses Tonstück als vollendete Schilderung der Selbsttäuschung einer Person über ihren eigenen Gemüthszustand vorgeführt. Nunmehr soll es uns zugleich als gelungenes Muster einer musikalisch-plastischen Darstellung dienen.

Besagtes Stück ist 60 Takte lang. Das Modell zu dem ganzen Orchesterspiel besteht nur aus einem einzigen Abschnitt, oder zwei Motiven in den Violinen und dem Bass, in der Viola nur aus einem Motiv! Diese beiden Modelle werden rhythmisch ohne Unterbrechung gleichmässig durch das Ganze hindurch geführt, und wir haben damit eine Form der beschränktesten, einfachsten, bestimmtesten und fasslichsten Art. Eben so festgehalten sind Ton-, Takt- und Tempoart; hierdurch ist zugleich die äusserste formelle Einheit des Orchesterbildes erreicht.
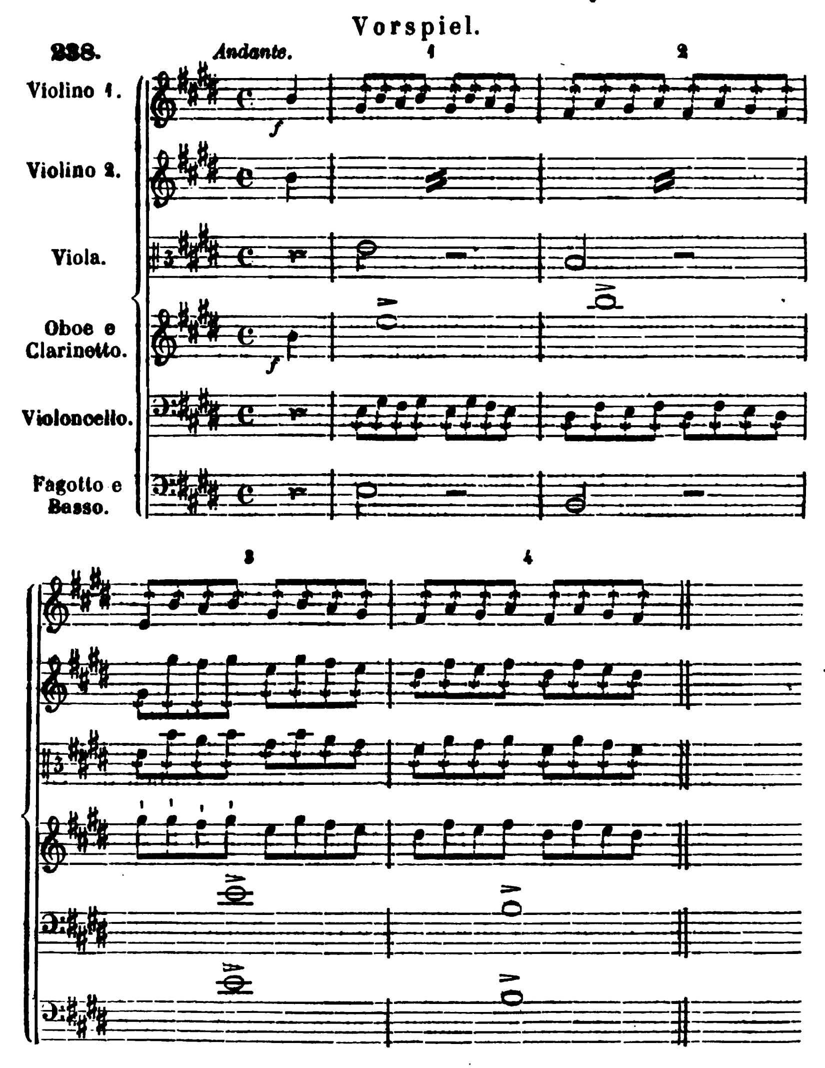
Da der Ausdruck dieser beiden Modelle schon so bestimmt ist, muss die fortgesetzte Wiederholung derselben natürlich die grösste Einheit des Gefühls hervorbringen.

Auch der Gesang hat eine gewisse rhythmische Gleichheit, auf die übrigens weniger ankommt; denn die Deklamation dürfte viel mehr verschiedene Figuren bringen, die plastische Gestalt, welche das Orchester bildet, würde dadurch nicht zerstört werden.
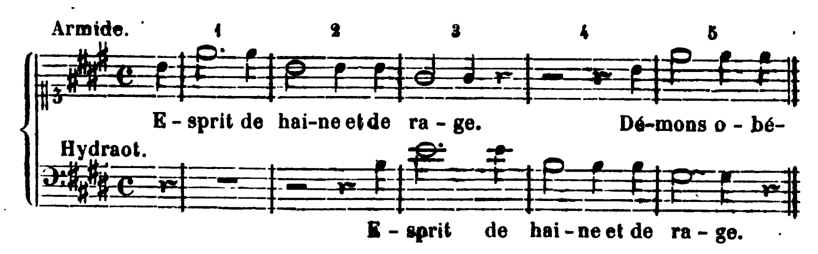
Dass in diesen Merkmalen das hauptsächlich liegt, was man musikalische Plastik zu nennen pflegt, offenbart sich in dem Maasse immer überzeugender, als mehr Opernpartituren Gluck's wir in dieser Beziehung durchforschen. Die meisten seiner Stücke, die eine einheitliche Stimmung enthalten, sind in dieser Weise gebildet; das Orchester führt ein kleineres oder grösseres Modell durch das Tonstück, so lange dieselbe Stimmung fortlebt, und ergreift erst ein anderes Modell, wenn ein anderer Affekt eintritt.

Hier einige weitere Beispiele.

Aus Armide. Duett zwischen Armide und Hydraot.



Dazu dann dieser Gesang.



In den beiden ersten Takten liegt das Hauptmodell für das ganze Duett. Eine zweite, gesteigerte Ausdrucksweise derselben Leidenschaft zeigt das folgende Modell.

239.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Oboi e Clarinetti.

Armide.

E - sprit de hai - ne et de ra - ge. Dé-

Hydraot.

E - sprit de hai - ne et de ra - ge. Dé-

Violoncello.
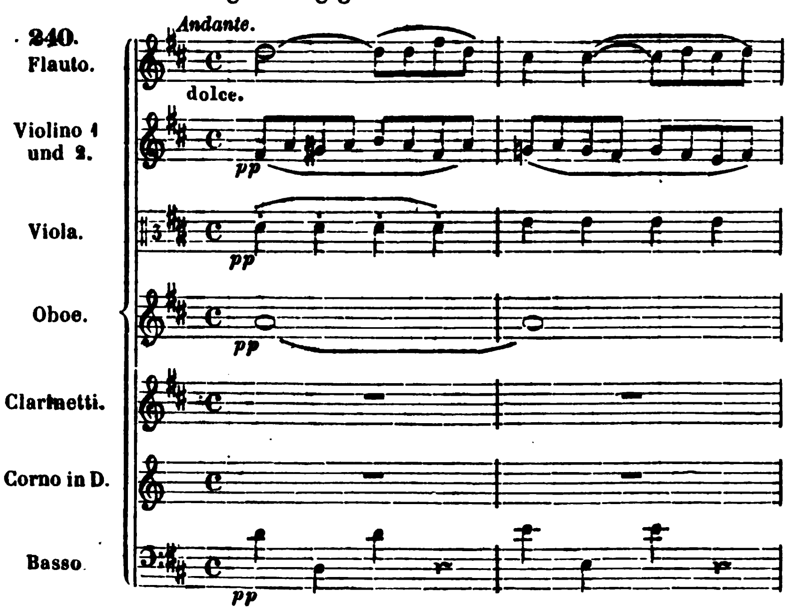
CBasso.
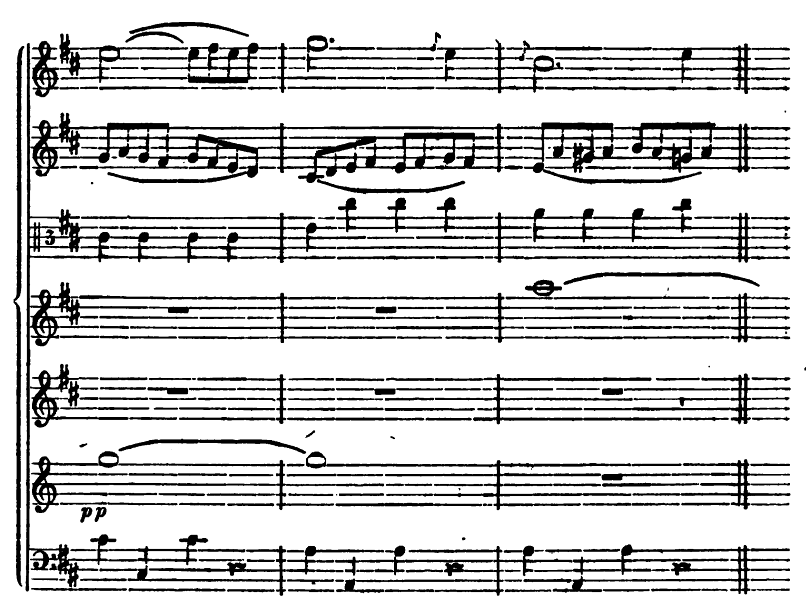
mons o - be - is - sez nous! Li-

mons o - be - is - sez nous! Li - vrez à no - tre cour-

f
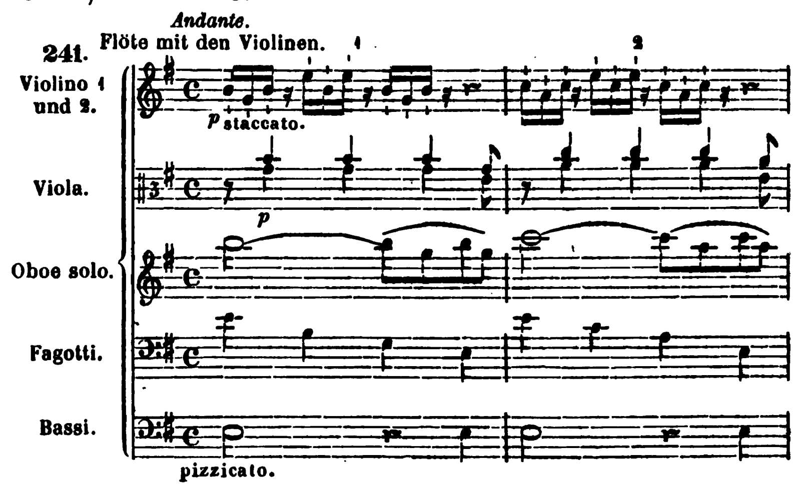
Nach ähnlichem Grundsatz ist Rinaldo's ganze Arie gebildet. Das Modell dazu liegt streng genommen nur in dem ersten Takte.
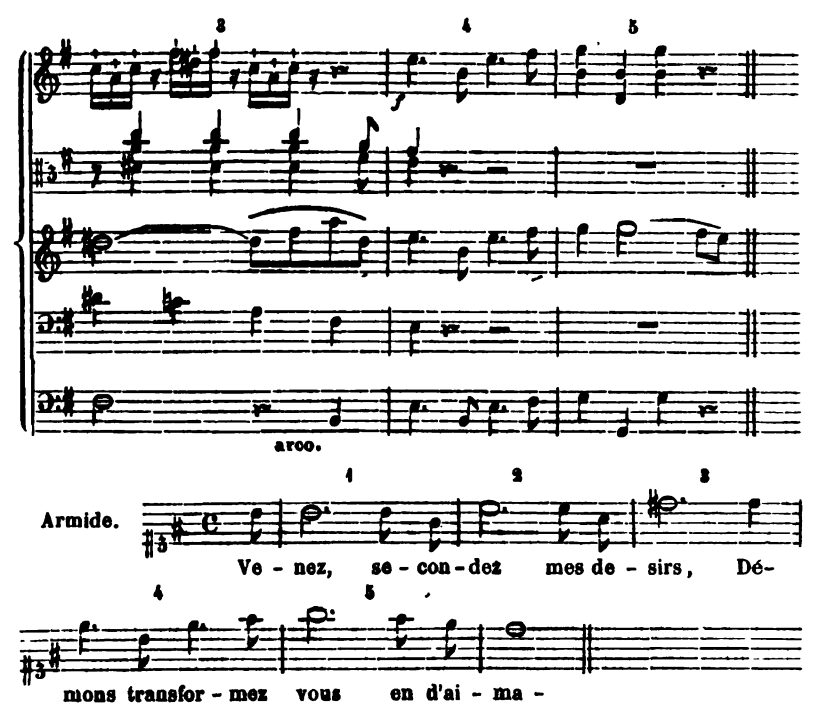




Ich habe einen grössern Theil dieses herrlichen Tonstücks in meiner Instrumentationslehre (Bd. II, S. 270 ff.) als Muster schönster und charakteristischster Orchestrirung gegeben. Wenn man dort weiter nachsehen will, wird man aus der durchgehenden Fortführung dieses Modells (besser noch aus der ganzen Arie in der Partitur) unseren Begriff von der musikalischen Plastik bestätigt finden.

Aus zwei Modellen, vorherrschend, wechselsweise durchgeführt, ist die Schlussscene des zweiten Akts der Armide gebildet. Das erste besteht aus einem Motiv, Takt 1, das zweite aus einem Abschnitt, Takt 4 — 5.





Hierdurch erklärt sich nun auch die Arbeitsmethode Glucks, die er einem Freunde mittheilte. Er sagte zu diesem: »Ich fange damit an, jeden Akt, dann das Ganze des Stücks, das ich in Musik setzen will, streng durchzudenken; dann setze ich mich in Gedanken in's Parterre und da komponire ich; dann, wenn in solcher Weise Alles entworfen ist, und die einzelnen Theile genau bestimmt sind, sehe ich sie für vollendet an, obgleich noch keine Note aufgeschrieben ist.«
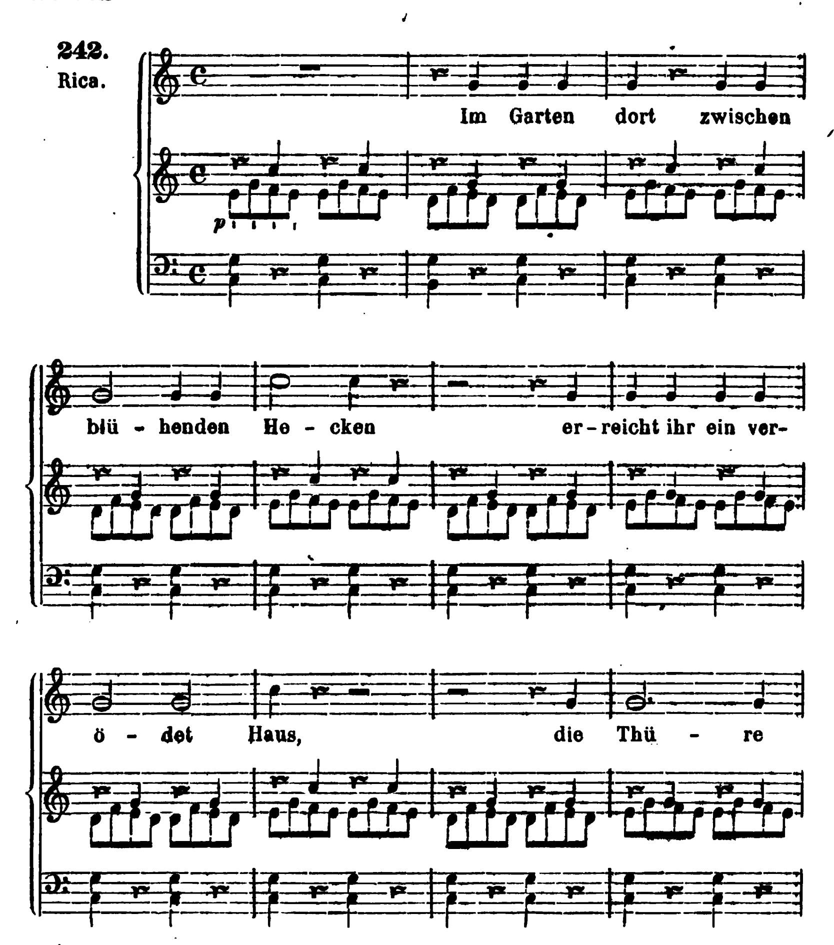
Man wird nicht denken, dass Gluck die Musik zur ganzen Oper gleich vollständig, im Kopfe blos, Takt für Takt, erfunden und in dem Gedächtniss aufgespeichert habe. Diess möchte wohl für das stärkste Gedächtniss eine unmögliche Aufgabe sein. Aber die Modelle zu jeder einzelnen Nummer auszusinnen, das ging, und wenn er alsdann die Oper für fertig erklärte, so hatte er in seinem Sinne Recht, denn die Fortführung, Ausbildung und orchestrale Ausführung in der Partitur bot dem erfahrenen und geübten Meister keine Schwierigkeit mehr. Er durfte sagen: das rechte Modell gewonnen, Alles gewonnen.
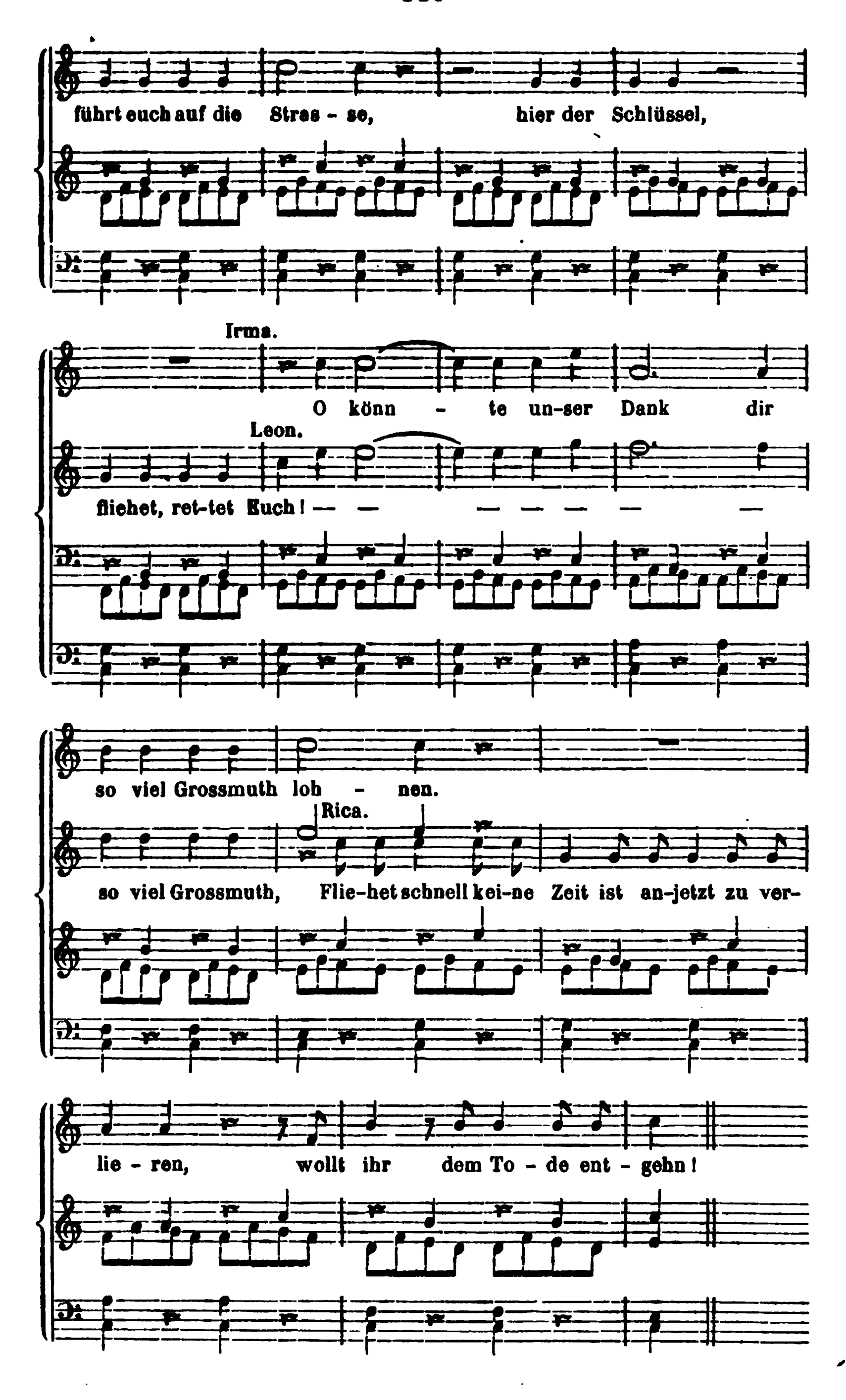
Anm. Die öftere Wiederholung eines Motivs, oder Abschnittes, wohl auch Satzes, die lange fortgesetzte Durchführung eines Modells, wurde vor und zu Gluck's Zeit schon und nur gar zu oft angewendet, allein meist ohne Nothwen-

digkeit, ohne inneren psychologischen Grund. Es war oft nichts mehr als Formmanier. Die Wirkung dieser Gestaltungsweise konnte daher auch keine angenehme sein; sie erweckte das Gefühl der Monotonie, und gab Anlass zu der oft gehörten Klage über unausstehliche Wiederholungen.

Gluck erhob das Mittel aus der gemeinen Sphäre der Mode und Manier in die Region der psychologischen Erscheinungsformen, in den Dienst der Naturnachahmung, der Wahrheit, und bei seinen Opern verstummte der Vorwurf unnützer, nichtssagender, langweiliger Wiederholungen. Einmal in dieser Weise erkannt ist die Modellarbeit auch von den besseren Nachfolgern Gluck's oft mit Glück nachgeahmt worden.

Die folgende Gestaltung aus dem Maurer und Schlosser (Finale, No. 16) mag als letztes Beispiel plastisch-musikalischer Darstellung im angegebenen Sinne den Beweis führen, wie mit einem einzigen Motiv die Stimmung einer ganzen Situation auf's treffendste gemalt werden kann.




führt euch auf die Stras - se, hier der Schlüssel,
Irma.
O könn - te un-ser Dank dir
Leon.
fliehet, ret-tet Euch! — — — — — — —
so viel Grossmuth loh - nen.
Rica.
so viel Grossmuth, Flie-het schnell kei-ne Zeit ist an-jetzt zu ver-
lie - ren, wollt ihr dem To - de ent - gehn!

Nächst Gluck ist Spontini ein grosser Meister in dieser Art musikalischer Plastik, vorzüglich in seiner »Vestalin«; nicht nur in den festen Formen der Arie, des Duett's u. s. w., sondern auch in den Recitativen. Die lange Fortführung eines charakteristischen Motivs ist eine seiner Hauptmaximen. Man kann ihn in dieser Beziehung den modernisirten Gluck nennen.

Nachwort.

Mit den hier gegebenen Beispielen habe ich die musikalische Plastik in ihrer einfachsten und prägnantesten Erscheinungsweise vorstellen wollen, vermittelst welcher ein ganzes Tonstück augenblicklich am sichersten aufgefasst werden und am entschiedensten wirken kann. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass Tonstücke, die aus reicherem Figurenmaterial gebildet sind, (in welchen Gruppen und Perioden von einander verschiedene Modelle haben,) nicht auch plastisch sein könnten. Ich bitte desshalb den Studirenden, den Anfang dieses Kapitels von dem Zeichen /\ bis zu dem Zeichen \/ noch einmal zu lesen; er wird alsdann daraus ersehen, dass in weiterem Sinne nicht allein alle Mozart'schen, sondern auch anderer guter Meister Werke diese plastische Eigenschaft meistentheils haben, dieselbe aber dagegen leider manchen Instrumentalkompositionen wie Musikdramen der neuesten Zeit mehr oder weniger, zuweilen ganz und gar abgeht.

Achtzehntes Kapitel.

Die Opernouverture.

Die dramatische Ouverture soll den Zuhörern die nachfolgende Handlung des Stücks verkünden. Man könnte es mit Wallenstein's Worten ausdrücken:

> Wie sich der Sonne Scheinbild in dem Dunstkreis
> Malt, eh' sie kommt, so schreiten auch den grossen
> Geschicken ihre Geister schon voran,
> Und in dem Heute wandelt schon das Morgen.

Diess kann auf zweierlei Weise geschehen, indem die Ouverture entweder aus selbständigen oder aus der Oper entnommenen Gedanken gebildet wird.

Von der ersteren Art sind die Mozart'schen Ouverturen, eine ausgenommen, wovon unten.

Diese Mozart'schen Ouverturen und nach ihm die Beethoven-schen sind auf eigene Themas gebaut, streng thematisch durchgeführt, und versuchen in analogen Tonbildern den Inhalt des Sujets zu schildern. Nicht so streng in der Form und thematischen Arbeit erscheinen die Ouverturen Gluck's, Cherubini's, Spontini's u. s. w. behandelt, stehen aber hinsichtlich des auf das Stück bezüglichen Ausdrucks den Mozart'schen nicht nach.

Für die in allen ihren einzelnen Tonbildern am deutlichsten den Inhalt des Stücks (Charakter und Thaten der Hauptperson) schildernde Opernouvorture gilt mir die zu Don Juan. Ich habe sie Periode nach Periode analysirt (A. M. Z. XLIX, S. 369, 385, 417, 441, und in meinem Büchlein: »Aus dem Leben eines Musikers« 168 ff.).

Den auffallendsten Gegensatz dazu haben wir an der Ouverture zur Zauberflöte. Sie hat, die drei Anfangsakkorde des Adagios ausgenommen, welche in der Mitte des Allegro wiederholt werden, und als Zeichen der Zustimmung der Priester zu den Aufnahmeprüfungen Tamino's gelten, gar keinen Bezug auf den Inhalt des Sujets. Ueber den Rapport mit dem Freimaurerwesen, den einige Ausleger in dieser Fuge finden wollen, würde Mozart selbst gelächelt haben! Dagegen ist freilich dieses Stück das ausserordentlichste und glänzendste aller Meisterwerke der reinen Instrumentalmusik geworden. Am ausführlichsten und geistreichsten hat es in dieser Beziehung Oulibicheff besprochen in seinem Leben Mozart's (die Ouverture zur Zauberflöte, [übersetzt von Ludwig Gantter, Stuttgart, Ad. Becher's Verlag] Bd. 4, S. 51 ff.).

Soviel ist indessen über alle Ouverturen zu sagen, die nur aus eigenen, der Oper nicht entnommenen Motiven gebildet sind, dass man wenigstens nicht allen Perioden einen ganz bestimmten, durchaus unverkennbaren Bezug auf das Libretto anzusehen vermag. Es mögen im besten Fall aus dem Vorüberzug der Tonbilder sich einzelne als ausdrucksverständlich besonders hervorheben, andere werden in mystisches Dunkel gehüllt erscheinen und bleiben. Schon Spazier sagt in seiner Uebersetzung der Gretry'schen »Versuche« (S. 185): »So charakteristisch und sprechend auch im Allgemeinen Instrumentalsätze von den grössten Instrumentalisten Haydn, Mozart, Beethoven sein mögen, so gewiss ist es doch, dass sie, als schwebende Umrisse, nicht die Deutlichkeit und Bestimmtheit haben können, welche gute Wortgesänge gewähren«. Man kann alle derartigen Ouverturen V e r m u t h u n g s - oder A h n u n g s s t ü c k e nennen.

Deutlicher vermag die zweite Art den Inhalt des Stücks zu schildern, die Programm-Ouverture, wie man sie nennt, die aus Motiven der Oper gebildet wird. Sie wirkt auch insofern verständ-

licher und vollständiger, als sie nicht, wie die erstere Art, durch blosse Stimmungen das Gemüth bewegt, sondern zugleich die Bilder der dramatischen Personen und ihrer bezüglichen Situationen in der Einbildungskraft der Hörer mit hervorruft.

Anmerk. I. Man muss bei der Beurtheilung einer dramatischen Ouverture in Hinsicht ihres erkennbaren Bezugs auf das Sujet an den Unterschied denken, der sich bei der ersten Aufführung einer Oper gegen die nachfolgenden Wiederholungen derselben bemerkbar macht. Da wir bei der ersten Vorführung der Ouverture das Stück noch nicht kennen, so werden auch die Bezüge ihrer musikalischen Motive auf dasselbe in diesem Momente noch in einem gewissen Dunkel bleiben. Während der nachfolgenden Handlung aber schon mögen sie sich dem aufmerksamen Zuhörer enthüllen. Man empfindet dann jenes Vergnügen dabei, welches die Auflösung eines Räthsels gewährt; das Räthsel gibt die Ouverture, die Auflösung das nachfolgende Sujet. Bei allen folgenden Aufführungen ist die Ouverture natürlich kein Räthsel mehr, weil wir ihre Bezüge zur Oper kennen.

Anmerk. II. Die meisten bis jetzt vorhandenen Programm-Ouverturen sind gemischter Art, theils aus eigenen, theils aus Opernmotiven gebildet, und hinsichtlich des Ueberwiegenden entweder selbständigen oder der Oper entnommenen Gedankenstoffs sehr verschieden behandelt. Zu der Don Juan-Ouverture ist nur das Andante aus der Oper (Auftritt des Geistes) benutzt. In der Ouverture zum Freischütz dagegen enthält nur die erste Hälfte des Adagio eigene Gedanken, während die zweite Hälfte desselben und das ganze Allegro, mit Ausnahme weniger kurzer Verbindungssätze, aus Reminiszenzen der Oper zusammengesetzt ist.

Strenge Kritiker verwerfen die Programm-Ouverturen als kunstunwürdig. So sagt Otto Jahn: »Die äusserliche Weise, aus einzelnen Motiven der Oper die ganze Ouverture zusammen zu setzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden ist (vor Weber hatte sie schon Weigl in seiner Ouverture zur Schweizerfamilie ganz in derselben Weise gebracht), lag Künstlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu gestalten gewohnt waren«. Die elektrisirenden Wirkungen jedoch, welche die Ouverturen zum Freischütz, zur Euryanthe, zum Oberon gleich und mit hinreissender Gewalt bis heute noch überall hervorbringen, scheinen denn doch zu beweisen, dass es weniger auf die äussere Art der Zusammensetzung als auf die Ausdruckskraft der verwendeten Motive ankommt, und diesen wird man in genannten Ouverturen die Schöpfung aus tiefinnerster Seele wohl nicht absprechen wollen.

Wenn man zugibt, dass diejenige Ouverture die beste ist, die uns den nachfolgenden Ereigniss- und Empfindungskreis am deutlichsten, unverkennbarsten malt, so kann auch nicht geläugnet werden, dass die Programm-Ouverture diese Absicht sicherer und leichter erreicht, als es einer aus eigenen Gedanken gewebten möglich ist.

Ich habe in meinen Fl. Bl. für Musik einen Vorschlag gemacht, wie das Verständniss der aus eigenen Gedanken gebildeten Opernouverture durch eine neue Art von Programm klarer und ihre Wirkung sicherer werden könnte. Ich will das Wesentliche davon hier wiedergeben, vielleicht trifft es doch einmal auf einen talentvollen Kopf, dem es einleuchtet und den es zur Ausführung anregt.

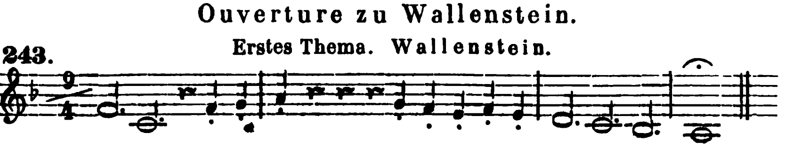
Die Handlung einer Oper hat nicht blos eine Hauptperson, sondern mehrere. Ebenso bringen grössere, gut organisirte Musikstücke mehrere in Gestalt und Ausdruck von einander verschiedene Tonweisen. Jede derselben mag einen Charakter des musikalischen Dramas repräsentiren. Das erste Thema könnte den Hauptbelden der Geschichte, ein zweiter und dritter Gedanke die beiden nächstwichtigen Personen darstellen. Mittelsatzgruppe und Repetition gäben durch veränderte Wiederholungen (thematische Arbeit) Gelegenheit zur wechselsweisen Entwickelung der verschiedenen Charakterseiten.

Was wird man sagen, wenn ich hierzu nicht allein eine Worterklärung, sondern zu dieser auch eine Mitgabe der Hauptideen in Noten verlange?

Man denke sich z. B. folgende Skizze.

Ouverture zu Wallenstein.

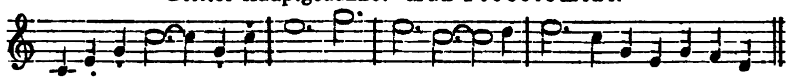
243. Erstes Thema. Wallenstein.



Zweiter Hauptgedanke. Thekla.



Dritter Hauptgedanke. Max Piccolomini.
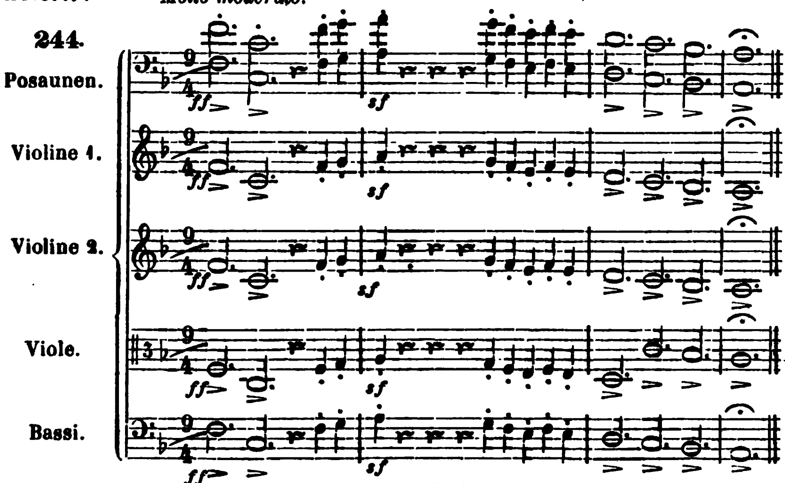


Dass zunächst durch den Anblick einer solchen Zeichnung vor der ersten Aufführung ein ganz neuer Reiz der Spannung auf das zu erwartende Tonstück im Theatergänger entstehen müsste, leuchtet ein.

Wie mögen diese Gedankenanfänge fortgesponnen, wie verbunden sein? Mit welchem Akkompagnement, mit welcher Harmonie und Instrumentation werden sie das erstemal erscheinen, und welcher Charakterzug mag dadurch zum Ausdruck kommen? Welche thematische Gestaltungen wird der Komponist im Verfolg des Tonstücks daraus entwickeln, und welche weitere Charakterseiten der Personen sollen dadurch zur Anschauung gelangen? Solche Fragen
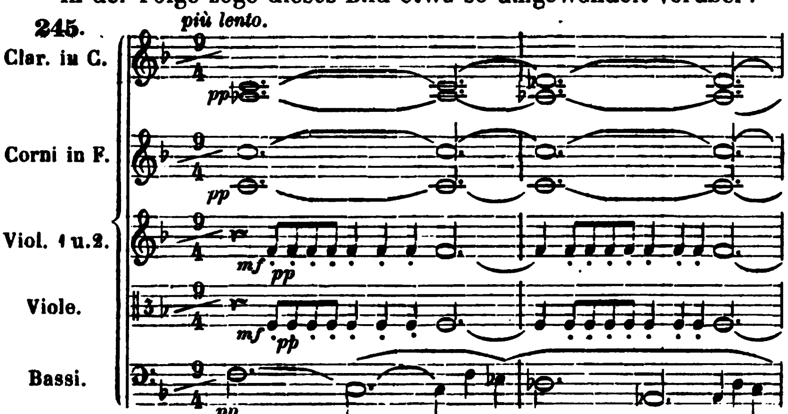
würden sogleich in dem Leser entstehen; sie würden seine Neugierde steigern, ihn zur spannendsten Aufmerksamkeit bei der Aufführung zwingen. Dass er die kleinen Gedankenbrocken seinem Gedächtniss vorher fest einprägte, um ihre anders wiederholten Erscheinungen überall erkennen zu können, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wenn aber so vorbereitet, welchen viel höheren Genuss und welche viel sicherere, bestimmtere, ergreifendere Wirkung sollte er bei der ersten Bekanntschaft mit der Tondichtung erfahren, als wenn, wie bisher, mystische Orchesterbilder blos wie dunkle Ahnungen an seinem Ohr und Geist vorüberzögen.
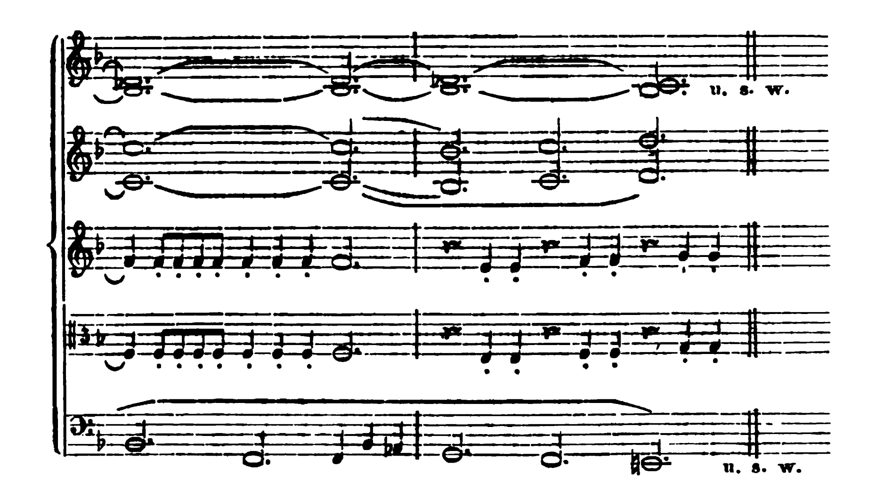
Angenommen, das erste Thema der Skizze, mit der Ueberschrift: »Wallenstein«, ertönte zum erstenmal in folgendem Klangkolorit:



sollte im Hörer nicht die Vorstellung entstehen können: das ist der harte, eiserne Herzog Friedland, der seinen Zweck mit starrem Eigensinn und zäher Konsequenz verfolgt?

In der Folge zöge dieses Bild etwa so umgewandelt vorüber:





Ich meine, es wäre darin wohl der über seinen verhängniss-vollen Plänen düster brütende Wallenstein zu erkennen.

Der dritte Hauptgedanke, **Max** überschrieben, soll zuerst so erscheinen:

246. **A.** *Allegro.*

Tromba 1 in C.

Tromba 2 u. 3 in C.
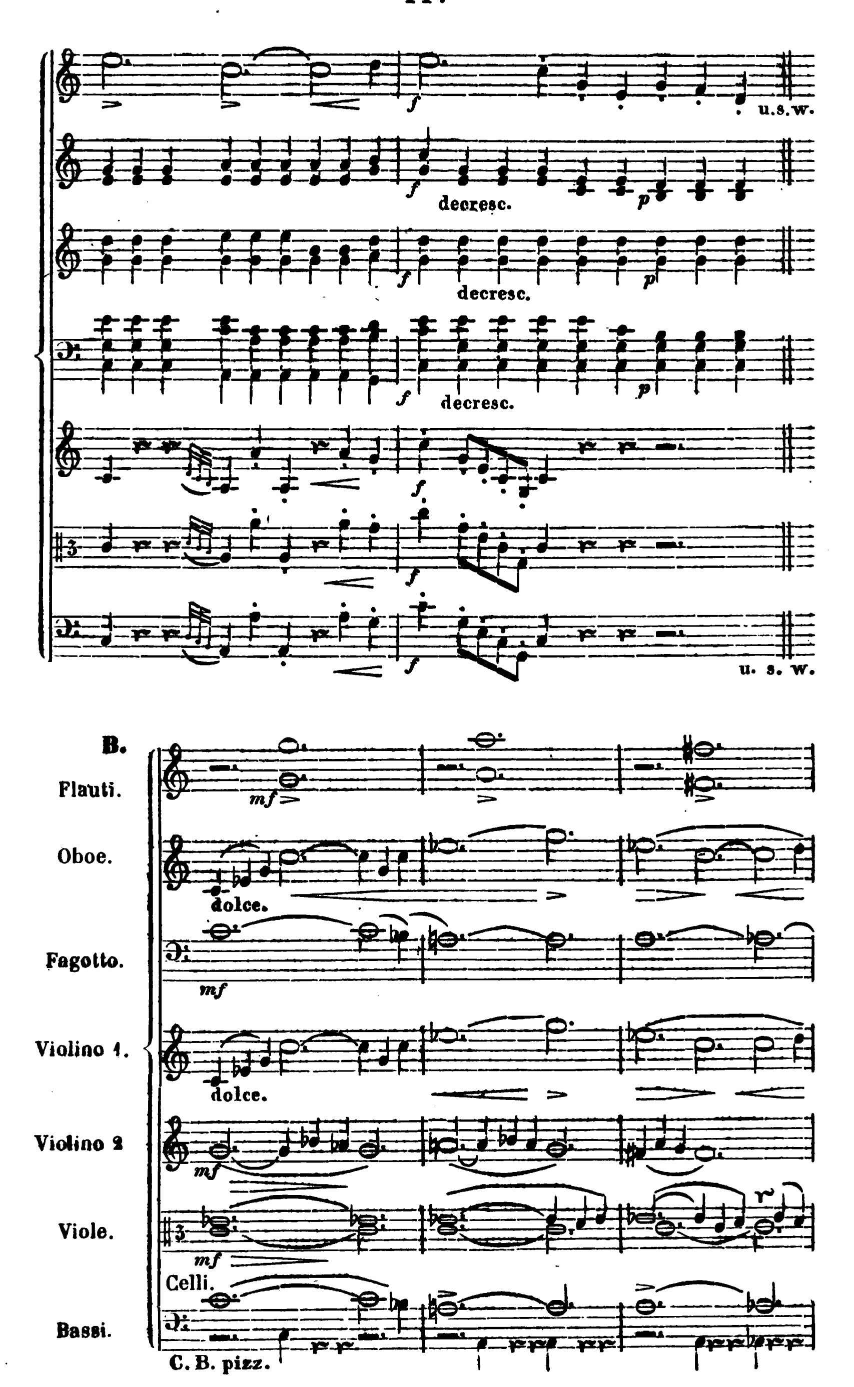
Corni in F.
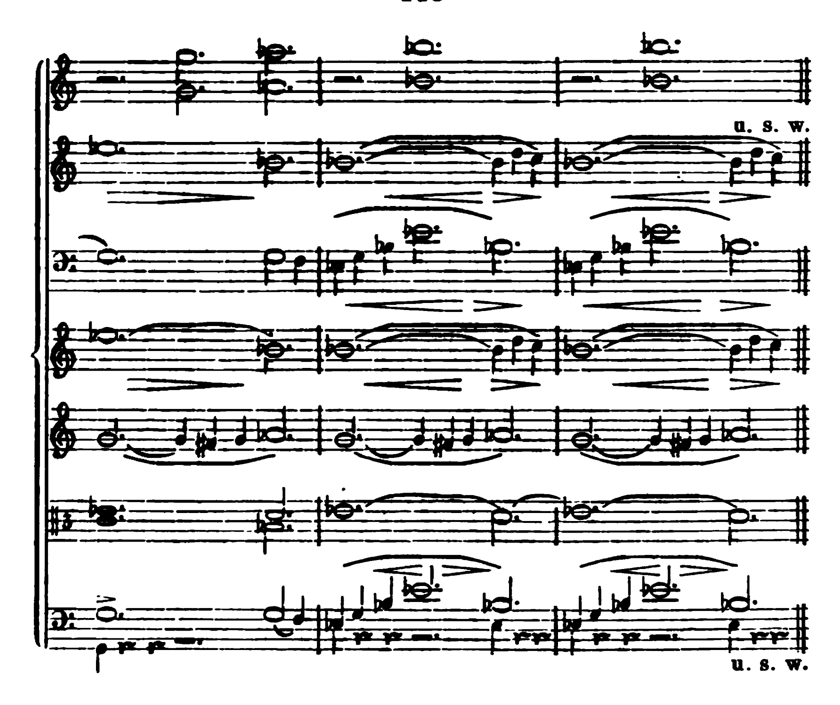
3 Tromboni.

Viol. 1 u. 2.

Viole.

Bassi.


u.s.w.
decresc.
decresc.
decresc.
u. s. w.
B.
Flauti.
Oboe.
dolce.
Fagotto.
Violino 1.
dolce.
Violino 2
Viole.
Celli.
Bassi.
C. B. pizz.



Bei dem Ertönen des Gedankens A möchte wohl in der Einbildungskraft des Hörers das Bild des jugendlich ritterlichen Piccolomini entstehen können, wie er frisch und fröhlich vor seinen Wallonengeschwadern einherreitet. Thekla freilich hat er da noch nicht gesehen. Mit ihrem Bilde später in der Seele, von der tiefen, sehnsüchtigen Liebe zu ihr ganz erfüllt, da wird die obige Zeichnung mit anderen Farben und Akzenten erscheinen: etwa wie bei B.

Ich brauche wohl kaum von den mehrfachen Vortheilen zu reden, die aus der allgemeinen und strengen Befolgung dieses Vorschlags für unsere Kunst und das ihr zugethane Publikum unfehlbar erwachsen müssten. Die reine Instrumentalmusik ist für die Hörer in Hinsicht auf den geistigen Inhalt, wie schon mehrfach bemerkt, nichts Anderes und kann nichts Anderes sein als ein Spiel mit dunklen Vermuthungen und Ahnungen. Es thut sich aber der Wunsch nach erkenn- und erfühlbarem Inhalt in den Schaffenden wie in den Geniessenden immer dringender hervor. Durch meine vorgeschlagene Behandlungsweise der Ouvertüren, die natürlich auf alle selbständigen Tonwerke anzuwenden ist, würden die Komponisten gezwungen, nach einer deutlichen Tonsprache zu ringen und sich in ihr zu vervollkommnen, und würde dadurch die Wirkung und der Genuss des Publikums bestimmter und gesicherter, als es bisher geschehen ist und geschehen konnte, die Musik würde allgemeinver-

ständlich werden. Bisher durfte Jeder, der die Schule durchgemacht und ein Tonstück technisch herzustellen vermochte, sich einen Komponisten nennen und mit seinen Arbeiten vor die Oeffentlichkeit treten. Muss er aber inskünftige ganz bestimmt vorher sagen, was er mit seinen Tönen ausdrücken will, so genügt das technische Geschick allein nicht mehr; wenn ihm die poetische Dichtungs- und plastische Gestaltungskunst abgeht, mag er nur wegbleiben, die Zuhörerschaft wird sich ein leeres inhaltloses Machwerk nicht mehr gefallen lassen, ja bald auch nicht mehr jede Programmmusik auf Treu und Glauben der Wortangabe hinnehmen, sondern die würdigen und geniessen, in welcher man Uebereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten empfindet und erkennt.

Meyerbeer und nach ihm Rich. Wagner haben vor einigen ihrer Opern anstatt der ausgeführten Ouverture nur kurze Einleitungen gebracht, und es ist diese Neuerung von Manchen für einen Fortschritt erklärt worden.

Ich will darüber nicht streiten, sondern nur bemerken, dass, wenn eine gebräuchliche Kunstform verbannt und eine andere an deren Stelle gesetzt werden soll, die letztere eines höheren Grades von Wirkung und Genuss fähig sein muss.

Hierauf sind die Opernfreunde zu fragen, ob ihnen die kurzen Einleitungen zu »Robert der Teufel«, zu »Lohengrin« und zu »Tristan und Isolde« eine tiefere Wirkung und einen höheren Genuss bringen, als die ausgeführten Ouverturen zu »Jphigenie in Aulis«, zum »Wasserträger«, zum »Don Juan«, zu »Fidelio« (die grosse), zum »Freischütz« u. s. w., ja, ob sie jene beiden Einleitungen von Wagner anziehender finden, als seine »Tannhäuser-Ouverture«?

Ausserdem ist zu bedenken, dass vor der Bühne ein sehr verschiedengeartetes Publikum erscheint, mit den verschiedensten Gedanken und Stimmungen, wie sie aus den Tagesgeschäften, Zerstreuungen u. s. w. fliessen. Diese ganze versammelte Menge soll in eine empfängliche, dem dramatischen Gegenstande angemessene Vorstimmung versetzt werden, dazu gehört eine gewisse Dauer des Tonstücks. Eine kurze Introduktion macht leicht den Eindruck des Unvollendeten, Unbefriedigenden, sie füllt die erregte Erwartung nicht aus, die ausgeführte Ouverture dagegen kann, wenn sie gelungen ist, das Publikum gleich in die höchste Empfänglichkeit für die nachfolgende Oper versetzen.

Entreakte in der Oper.

Ich habe mich gegen die Zwischenaktsmusiken im Schauspiel schon erklärt (Fl. Bl. f. Musik I., S. 300 ff.). Was bewirken sie, selbst in dem guten Falle, dass sie mit dem Stück übereinstimmen?

Fragt das Publikum nach dieser Uebereinstimmung zwischen der Musik und dem Stück? Es nimmt ja gar keine Notiz davon! der eine Theil rauscht hinaus vor das Schauspielhaus, der andere in's Buffet, und die Zurückgebliebenen unterhalten sich laut. Wollte auch Einer Notiz von der Musik nehmen, es wird ihm unmöglich gemacht durch die Unruhe und den Spektakel der Andern.

Man kann aber dem Publikum diese Nichtbeachtung der Musik gar nicht übel nehmen, sie hat sehr natürliche Ursachen. Warum werden die dramatischen Werke in Akte getheilt? Weil der Mensch einer mehrere Stunden ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf eine theatralische Handlung nicht fähig ist. Er muss Ruhepunkte dazwischen haben, um Kraft zu neuer Anspannung gewinnen zu können. Ihm zuzumuthen, in diesen Zwischenräumen, statt geistig auszuruhen, sich unmittelbar wieder aufregen zu lassen, Anspannung um Anspannung mehrere Stunden hindurch auszuhalten, heisst Anspruch auf einen Kraftfond machen, den ihm die Natur nicht verliehen hat. Es haben sich Mehrere dieser Meinung angeschlossen, und an manchen Bühnen ist die Zwischenaktsmusik bereits beseitigt worden.

Mehr noch, als bei Schauspielen, gelten diese Gründe bei der Oper. Schon Reicha hat es erkannt und gut ausgesprochen. »In der That«, sagt er, »wenn man einen langen, mit Musik überfüllten Akt angehört hat, so ist man sehr froh, seine Aufmerksamkeit und sein Gehör in der Zwischenzeit zwischen zwei Akten ausruhen lassen zu können, denn desshalb werden ja grosse Werke in mehrere Akte abgetheilt. Der Zwischenakt wird demnach dem Zuhörer nur lästig, indem er ihn zur Unzeit und auf Kosten des Nachfolgenden ermüdet.«

Es kommen in der Oper noch mancherlei Instrumentalsätze vor, Märsche, Tänze u. s. w. Was wäre aber darüber zu sagen, als: sie müssen der bezüglichen Situation angemessen sein, und wem brauchte man das zu sagen? Dass ein Priestermarsch anders als ein Kriegermarsch, ein Trauermarsch anders als ein Siegesmarsch, der Tanz fröhlicher Landleute anders als ein Tanz von Rittern und Edeldamen, kurz, jedes Stück nach seinem besonderen Charakter behandelt werden muss, ist selbstverständlich.

Neunzehntes Kapitel.

Von dem Totalton oder der Lokalfarbe.

Affekte, Gefühle, Leidenschaften musikalisch auszudrücken, ist die Grundaufgabe der dramatischen Komposition. Nähere, besondere Bestimmungen erhalten diese allgemeinen Seelenregungen durch die Charaktere der Personen, und durch die Situationen, in denen sich dieselben befinden. Ausser diesen Eigenschaften ist aber in mancher Oper noch eine besondere Eigenheit zu bemerken, die dem Ganzen den letzten Grad von Vollendung zu ertheilen vermag. Diess ist der Total- oder Lokalton, oder, wie man auch sagt, die lokal-charakteristische Färbung, in welcher alle oder doch die allermeisten Einzelheiten erscheinen.

Wie ist nun ein solcher zu schaffen?

Auf diese Frage mögen einige praktische Meister selbst antworten.

Ton.*)

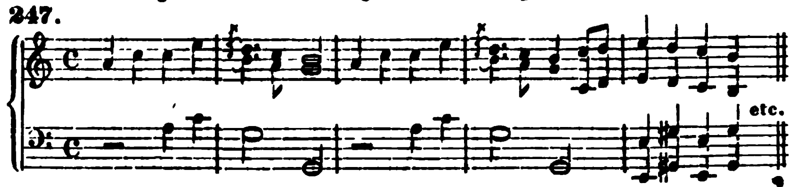
»Was die gemässigten Leidenschaften verschiedener Völker betrifft, wie muss der Künstler, der Personen fremder Länder schildern will, raisonniren? Einmal ist es doch durchaus unmöglich, dass er alle Länder durchstrichen, dass er mit allen Arten von Menschen, die er handeln und sprechen lässt, Umgang gehabt haben könne. Er muss die Geschichte um Rath fragen, wissen, ob diese oder jene Menschen kultivirt oder abergläubisch und unwissend, ob sie lebhaft oder träge sind und unter welchem Klima sie leben. Nach diesem Detail muss der Musikus sich in den Ton zu stimmen suchen, den ein solches Volk möglicherweise haben kann. Einige charakteristische Züge, die er von ihnen erhaschen kann, müssen ihn zuweilen leiten, um darnach sich eine gewisse Melodie zu bilden. Er muss einen ganz eigenen originalen Rhythmus erfinden und ihn mehrmals in seinem Werke anbringen, alsdann werden die Zuhörer getäuscht werden und wähnen, dass die Chinesen, Türken, Japanesen etc. in der That so singen; und so gelingt es ihm, bei allen den bizarren Zügen ein angenehmes Ganzes aufzustellen. Man hat öfters von mir wissen wollen, ob man die Romanze aus Richard Löwenherz auf alte Worte gesungen habe? Nein, sie ist neu von

*) Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszuge etc. herausgegeben von D. Karl Spazier. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1800.

mir gemacht, aber nach meiner Idee sollte sie täuschen und ganz nach der alten Zeit klingen.«

Anmerkung. Und diess ist ihm trefflich gelungen. Sie klingt in der That wie eine alte Sage, wie eine Weise aus fernen, verklungenen Zeiten. Ausser der Rhythmik und dem besonderen Instrumentalkolorit, trägt auch die Harmonie dazu wesentlich bei, namentlich die Quintenfolge der Dreiklänge A moll und G dur gleich am Anfang.

247.



»Als ich zu Lyon meine Musik zu Wilhelm Tell schrieb, bat ich den Obersten eines Schweizerregiments, das dort in Garnison lag, mich mit den Offizieren seines Corps einen Mittag zusammenzubringen. Beim Nachtisch sagte ich den Herren, dass ich soeben im Begriff sei, das Gedicht über ihren alten Landsmann Wilhelm Tell zu komponiren, und bat sie, mir Gesänge aus jener Zeit und sonst noch Alpengesänge zu singen, die am mehrsten Charakter hätten. Sie sangen mir mehrere vor, und ohne dass ich wüsste das Geringste davon aufgeschrieben zu haben, stimmte ich mich so in den alten Schweizerton, dass noch immer sowohl Schweizer als Musiker mit dem schweizerisch-ländlichen Ton in diesem meinem Werke zufrieden gewesen sind.«

Oulibicheff über Méhul's »Joseph«.

»Bis zu Méhul hatten sich die Opernkomponisten ebenso wenig als die Schriftsteller viel um das bekümmert, was man später die Lokalfarbe (Totalton) genannt hat, oder wo wir dieser Eigenschaft einmal begegnen, wie z. B. in Mozart's »Entführung aus dem Serail«, erschien sie mehr als Zufall oder Ausnahme, welche auf die allgemeine Praxis keinen Einfluss übte. Die Tonkünstler beschränkten sich auf die psychologische Wahrheit, auf den Ausdruck des menschlichen Ich. Es gab in den frühern Opern Leidenschaften, höchstens Charaktere, aber nichts darin bezeichnete weder die Nationalitäten, noch die Epochen, noch die Einflüsse der verschiedenen Klimas. — Indessen hat die Musik für alles dieses Mittel, selbst der Poesie überlegen (?), und Méhul machte davon in seiner Oper »Joseph« eine der schönsten und glücklichsten Anwendungen, welche man kennt. —— Ausser den allgemeinen Mitteln der Kunst, deren wichtigstes eines hier eine hohe und religiöse Einfachheit ist, aus welcher das Ideal des patriarchalischen Lebens hervorging, hat Méhul noch von einem besondern der Wirklichkeit entlehnten Gebrauch gemacht. Er

streute nämlich in die dramatischen Gesänge vom edelsten und erhabensten Charakter hie und da Intonationen und Intervallenschritte ein, welche den jüdischen Melodien besonders eigen sind. Diese eigenen hebräischen Akzente, welche noch in unseren Tagen zu hören sind, verschmelzen sich auf anschauliche Weise mit dem Zug der theatralischen Handlung, einer in unermessliche Zeitenferne sich verlierenden Vergangenheit. — Indem man diese Oper hört, muss man sich sagen: Ja, so müssten die Menschen in den ersten Zeitaltern der Welt gewesen, so muss das Lob des Herrn in der Zeit gesungen worden sein, als Jehova sich seinen Auserwählten manifestirte.«

Diese Bemerkungen sind nicht ganz zutreffend. Die Schriftsteller, die dramatischen namentlich, haben sich zu Méhul's Zeit wohl schon zuweilen um den Totalton bekümmert, Goethe wenigstens sehr; man vergleiche Götz von Berlichingen, Egmont, Iphigenie, Tasso etc. In jedem dieser Stücke ist Zeit, Land, Volk, Sitte unverkennbar berücksichtigt und scharf ausgeprägt. Dass auch in der Oper vor Méhul mit Glück danach gestrebt wurde, haben wir an Gretry gesehen. Und nur in Mozart's »Entführung« wäre diese Eigenschaft zu bemerken? Ich sollte meinen, Don Juan wäre in einer anderen Totalfarbe gehalten als die Zauberflöte, und Titus wieder in einer anderen als jene beiden. Uebrigens muss man bedenken, dass nicht jedes dramatische Stück zu einer solchen charakteristischen Totalfarbe Anlass gibt, wie z. B. solche, die in moderner Zeit und kulturähnlichen Ländern spielen. Ob in jenen Méhul'schen Gesängen in der That bestimmte Anklänge aus hebräischen und jetzt noch gebräuchlichen, eigenthümlichen Intervallenschritten u. s. w. vorkommen, darüber habe ich keine Erfahrungen machen können. Jedenfalls wäre es doch nur in den wenigen Chören und in seltenen Anklängen der Fall, die den Lokalton des ganzen Werkes nicht hervorbringen können. Denn nicht das selten Erscheinende in einem grossen Werke macht das charakteristische Totale, sondern das darin oft Wiederkehrende, Vorherrschende. Und dieses ist, wie Oulibicheff richtig bemerkt, die fast durchgängige äusserste Einfachheit in Melodie, Harmonie, Akkompagnement und Instrumentation. Soviel ist gewiss: Méhul hat in seinem »Joseph« den Totalton in solch vollendeter Weise getroffen, dass man von Anfang bis zu Ende die Weisen jenes biblischen Landes und Volkes zu vernehmen glaubt.

Nächst dieser Oper ist der »Freischütz« zu nennen. Ich habe in meinen Fl. Bl. f. Musik zwei Gespräche mitgetheilt, die ich mit dem grossen Meister zu führen das Glück hatte, und will davon hier das Wesentlichste kurz zusammenfassen, was sich auf den fraglichen Gegenstand bezieht.

Im Freischütz, begann ich, ist zunächst das Totale des Stils, des Tones, oder wie ich es nennen soll, zu bewundern. Es kommt mir vor, als gehöre jede Melodie, jeder Klang in dieser Oper eben nur in den »Freischütz«, und als könnten sie unmöglich in einem andern Werke erscheinen. Ich höre in diesen Tönen nicht blos den Ausdruck bestimmter Gefühle, Charaktere und Situationen, sondern ich höre auch die Zeit mit, in welcher die Handlung spielt, und den Ort, an welchem sie vorgeht.

»Wenn mir das gelungen ist,« sagte Weber, »so verdanke ich das vorzüglich dem Studium von Méhul's »Joseph«, in welcher Oper ja das Höchste in dieser Beziehung geleistet worden ist.«

Als ich meine Verwunderung aussprach, dass er so etwas für erlernbar erkläre, was man blos den Eingebungen des Genius zuspreche, meinte er, dass der rechte Künstler auch immer am eifrigsten die grossen Vorbilder studire und sich niemals auf die Eingebungen seines Genius allein verlasse.

Auf meine Bitte um nähere Erklärung begann er: »Statt Totale oder Totalton wollen wir Charakter sagen, oder noch besser, charakteristischer Hauptton, wie sich auch die Maler ausdrücken, und womit ich die Instrumentationsfarbe des Ganzen meine. Eine und dieselbe Landschaft hat einen ganz verschiedenen Charakter im Frühling, im Sommer, im Herbst, im Winter; sie hat einen andern am Morgen, am vollen Mittag, am Abend, in der Nacht, und jedesmal eine andere Hauptfärbung, die der rechte Maler zu erfassen und darzustellen weiss. Aehnlich muss der Musiker verfahren. In dem »Freischütz« liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifizirt. Ich hatte also bei der Komposition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht blos da anzubringen, wo der Dichter das eine oder andere Moment angedeutet hatte, sondern auch an anderen Stellen, die irgend einen analogen Anlass und Gebrauch zuliessen. Die Totalfarbe für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer und angemessener Melodien, die einfach und volksthümlich sein mussten. Zu diesem Zweck sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu danken, wenn mir dieser Theil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich habe mich sogar nicht gescheut, Einzelnes aus solchen Melodien — soll ich sagen: notlich? — zu benutzen. Es wird Ihnen nicht entgangen sein, dass der letzte Jägerchor z. B. den zweiten Theil der Melodie von »Marlborough« nur etwas rhythmisch verändert enthält.«

Gewiss um die Hörer öfters daran zu erinnern, dass die Oper in der Jägerwelt spielt, brachten Sie Hornmelodien auch da an, wo nicht gerade ein Jägerlied zu bezeichnen war, also nur des Hauptcharakters wegen? fragte ich. Sie erscheinen im Adagio der Ouverture, im Allegro (die vier Hornrufe), im Terzett des ersten Aktes: »O lass Hoffnung dich beleben,« im zweiten Finale als wilde Jagd, zweimal im dritten Akt und wiederholt als Jägerchor.

»Allerdings,« bestätigte Weber, »und ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, überall wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Wald- und Jägerelement zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe noch häufiger angewendet, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigenthümlichkeit des Freischütz nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: »Mich umgarnen finstre Mächte«. An diese »finstern Mächte« musste ich die Hörer so oft als möglich durch Melodie und Klang erinnern. Oft bot mir der Text die Gelegenheit dazu, öfters aber deutete ich auch da, wo es der Dichter nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren das unheimlich dämonische Spiel der finstern Mächte an.«

»Ich habe lange und viel nachgesonnen, welcher der rechte Hauptklang für diess Unheimliche sein möchte. Natürlich musste es eine dunkele, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Schläge derselben. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht wenigstens anklänge, Sie werden sich überzeugen, dass die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, dass sie den Hauptcharakter der Oper geben.«

Ich bemerkte, dass zwar einestheils die gleichen Farben festgehalten, anderntheils aber auch in diesem Kreise die höchste Mannichfaltigkeit der Modifikationen zu gewahren sei, wodurch die Monotonie auf's glücklichste vermieden worden, die bei fortverwendeter gleicher Farbe sonst leicht entstehen könne.

»Allerdings,« erwiederte Weber, »darin glaube ich etwas geleistet zu haben. Man wird in dem dunkeln Hauptkolorit doch die mannichfaltigsten Nüancen und Farbenspiele gewahr. Auch auf die Ouverture bilde ich mir etwas ein; wer zu hören versteht, wird die ganze Oper *in nuce* darin finden.«

Gewiss, sagte ich. Nach der einleitenden ersten Periode, in deren zwei ersten Takten die »finstern Mächte« aus der Tiefe gleichsam heraufklugen, während die beiden darauf folgenden etwas Ban-

ges, Einsames, Ahnungsvolles andeuten, was sich beides im nächsten Satze wiederholt, tritt in der Hornmelodie das Jägerleben auf; dann erscheint Samiel, in der Stelle aus Maxens Arie, während die Celli seine Stimmung selbst klagend ausdrücken. Das Allegro beginnt mit dem »mich umgarnen finstre Mächte«, das der Hauptgedanke der ganzen Oper ist, dann folgt der Graus der Wolfsschlucht, und so fort die Hauptbilder der Handlung bis zur endlichen Lösung und Verklärung.

Diess ungefähr das Wesentlichste aus jenem Gespräche über den Totalton. Zum Schluss noch eine Aeusserung Goethe's, woraus man sieht, dass gewisse Maximen für alle Künste Geltung haben, und jeder ächte Meister sie in seiner speziellen Sphäre zur Anwendung bringt. In den Gesprächen Eckermann's mit Goethe kommt folgende Stelle vor. Die übrigen einzelnen Erzählungen und Novellen der Wanderjahre kamen zur Sprache, und es ward bemerkt, dass jede sich von der andern durch einen besonderen Charakter und Ton unterscheide.

»Woher dieses entstanden,« sagte Goethe, »will ich Ihnen erklären. Ich ging dabei zu Werke wie ein Maler, der bei gewissen Gegenständen gewisse Farben vermeidet und gewisse andere dagegen vorwalten lässt. Er wird z. B. bei einer Morgenlandschaft viel Blau auf seine Palette setzen, aber wenig Gelb. Malt er dagegen einen Abend, so wird er viel Gelb nehmen und die blaue Farbe fast ganz fehlen lassen. Auf eine ähnliche Weise verfuhr ich bei meinen verschiedenartigen schriftstellerischen Produktionen, und wenn man ihnen einen verschiedenen Charakter zugesteht, so mag es daher rühren.«

Und hiermit, hoffe ich, wird den Lesern durch die eigenen Aeusserungen der Meister klar geworden sein, was unter Totalton in der Opernmusik zu verstehen und wie er herzustelllen ist.

Zwanzigstes Kapitel.

Anzahl, Art und Stellung (Folge) der Musikstücke in der Oper.

Anzahl.

Da es nicht wenige dramatische Stücke und Opern gibt, welche die Aufmerksamkeit des Publikums über Gebühr in Anspruch nehmen, als zu lang empfunden werden, und das Gefühl von Uebersättigung und Abspannung hinterlassen, so mag für den Operndichter

wie Opernkomponisten die Frage nicht überflüssig sein, wieviel Musiknummern eine Oper, die einen Theaterabend ausfüllen soll, etwa vertragen möchte. Eine bestimmte Norm lässt sich natürlich nicht dafür feststellen; annäherungsweise kann uns jedoch die Erfahrung nützliche Winke geben. Die zahlreichsten Musikstücke in Opern, welche, aus früherer Zeit stammend, noch jetzt für uns in Betracht kommen, enthalten unstreitig die Mozart'schen.

Idomeneus hat ohne die Ouverture 32, die Entführung 21, Figaro 29, Così fan tutte 31, Don Juan 23 (mit den nachkomponirten Stücken 27), Titus 26, die Zauberflöte 21. Sind in allen diesen Opern allerdings mitunter sehr kurze Stücke, so ist dagegen die Mehrzahl derselben doch von grosser Ausdehnung, besonders manche Ensembles, vor allen die Finales, davon manches so viel Nummern allein enthält, um eine ganze einaktige Oper damit ausfüllen zu können. Wenn man nun auch bei den unerschöpflichen Schönheiten*) überall, bei diesem Schwelgen in ewigem Reiz, der Langeweile nicht leicht anheimfallen wird, so tritt doch bei manchem bedeutenden Stück, das auf ein eben vorausgegangenes gleichfalls bedeutendes nach kurzem Dialog oder Recitativ folgt, die Empfindung ein, wie man sie etwa bei einer zu splendid ausgestatteten Festtafel hat, wo köstliche Gerichte fort und fort aufeinander folgen, und das köstlichste endlich keinen Hunger mehr findet. Für unsere rascher vorwärtsstrebende, die Dinge schneller abthuende, ungeduldiger gewordene Menschheit wenigstens sind der Tonstücke in den Mozart'schen Opern zu viele, was sich auch dadurch erweist, dass keine derselben jetzt noch ganz vollständig gegeben wird, sondern in jeder, die Zauberflöte etwa ausgenommen, einige Piècen weggelassen werden. Es geht den Mozart'schen Opern in dieser Hinsicht ungefähr wie den Schiller'schen Stücken, die auch, wie Goethe sagt, kein Ende nehmen wollen, wesshalb denn auch keines ohne mächtige Striche und Weglassung ganzer Scenen wegkommt.

Viel sparsamer sind hierin die Franzosen, von Gluck's Wort aufmerksam gemacht, dass nichts so leicht ermüde als das Ohr. Die weisse Dame z. B. enthält nur 14 Nummern, ohne die Ouverture: der Maurer und Schlosser 13, Jakob und seine Söhne nur 12, darunter mehrere kleine, und anstatt des letzten Finales nur einen kurzen Schlussgesang; man wird in allen diesen Opern nicht über zu wenig Musik klagen.

Soviel über die Anzahl der Musikstücke in der Oper.

---

*) Wenn ich, nach Schiller, das Wort »Schönheit« verwerfe, und es doch, wie hier z. B. und sonst zuweilen, gebrauche, so geschieht das der Kürze wegen, indem ich darunter, nach meiner Enderklärung S. 6, immer »psychologische Wahrheit in technisch wohlgefälliger Form« verstehe.

Arten.

Betrachten wir die Mozart'schen Opern in Bezug auf die darin vorkommenden Arten der Tonstücke, so sind, wo nicht in jeder, doch in den meisten alle festen Formen, vom Lied bis zum ausgeführten Finale, darin vertreten. Dabei ergibt sich aber sogleich, dass, mit allen anderen Gesangpiècen verglichen, die Arie am zahlreichsten darin erscheint. Unter den 27 Nummern im Don Juan befinden sich dreizehn Arien und eine Romanze, die als Einzelgesang auch mit dazu gerechnet werden kann. Figaro (29 Nummern) hat ebenfalls dreizehn Arien; die Zauberflöte (22 Nummern) enthält acht Arien, etc. — Nach der Arie mag verhältnissmässig das Duett am meisten erscheinen. Jemehr Personen nun aber in einer Situation zusammentreten, je vielstimmiger das Ensemble wird, desto seltener im Vergleich zur Arie und zum Duett kommt es im Musikdrama vor. Und diese Verwendungsweise der verschiedenen Musiknummern in den Opern hat ihren sehr natürlichen und sehr guten Grund.

Wer darf es einem vorzüglichen Sänger verargen, wenn er die Aufmerksamkeit des Hörers zuweilen ganz und ungetheilt nur auf seine Kunstleistung gerichtet haben will, und wer mag es dem Publikum verargen, wenn es eines Sängers anmuthige Stimme und schönen Vortrag gern einmal allein zu hören wünscht? Diess kann aber ganz rein nur in der Arie geschehen. Denn im Duett schon wird die Aufmerksamkeit des Ohrs getheilt, und in dem Maasse, als mehr Stimmen vereint ertönen, im Terzett, Quartett u. s. w., stellen sich die einzelnen Sänger gegenseitig in Schatten, wird die Wirkung eines jeden als individuelle Leistung geringer. Ausführlicher habe ich diesen Punkt schon im Kapitel über die Arie besprochen.

Stellung (Folge).

Bedeutend scheint auch die Frage nach der Stellung (Folge) der Tonstücke in der Oper zu sein. Eine stäte Abwechslung der Arten, dergestalt, dass nicht zwei gleiche, z. B. nicht zwei Arien oder zwei Duette unmittelbar aufeinander folgen sollten, wäre wohl der natürlichste Grundsatz und wird auch von Manchen als eine wesentliche Forderung aufgestellt. Wenn aber die Praxis dieser Theorie folgen müsste, so hätte vielleicht kein Opernkomponist so schreiende Sünden dagegen begangen, als unser Mozart. Um nur ein Beispiel anzuführen, so folgen im zweiten Akt des Figaro drei, im vierten Akt fünf Arien, im ersten Akt zwei Duette hintereinander. Aehnliche Fälle sind in seinen anderen Opern zu bemerken.

Welcher Zuhörer aber hätte über diesen Umstand jemals Missvergnügen empfunden? Hieraus geht hervor, dass es mit diesem Grundsatz nicht weit her ist; dass mehrere Stücke gleicher Art gar

wohl nacheinander kommen können, mit dem bedeutenden Vorbehalt jedoch, dass sie von verschiedenen Personen, verschiedenen Charakteren und Gefühlssituationen ausgehen.

Und dafür mag vor allen der Librettodichter der dramatischen Muse danken. Denn wenn er ausser den vielen wesentlichen Rücksichten, die ihm die Natur des Operntextes ohnehin auferlegt, auch noch das Gesetz durchaus abwechselnder Formenarten befolgen, wenn er sich sagen müsste, hier wäre der rechte Moment für den leidenschaftlichen Ausbruch einer Person, also für eine Arie, aber ich darf die nöthige und glückliche Situation nicht benutzen, weil schon eine Arie vorausgegangen ist, so möchte ich den Poeten sehen, der, auf diese Weise gefesselt und beengt, noch einen nur einigermaassen natürlichen, ungezwungenen Plan zu bilden im Stande wäre. Damit soll, wie schon früher bemerkt worden, nicht gesagt sein, dass der Dichter gar keine Rücksicht auf Abwechslung der Form zu nehmen brauche, sondern nur, dass er diese Forderung übergehen dürfe, wenn der Plan es verlangt. Vorzüglich bei geringerer Anzahl der Musikstücke jedoch möchte möglichste Verschiedenheit derselben zu wünschen sein. Hierin sind besonders die neueren französischen Operntexte als gute Muster zu betrachten.

Ich will zur Veranschaulichung dieses Punktes nur zwei Folgereihen der Tonstücke hersetzen, die erste von »Figaro«, als eine der längsten und freiesten, die andere von »Johann von Paris«, als eine der kürzesten und formverschiedensten.

Figaro.

Akt I.

1) Duett; 2) Duett; 3) Cavatine; 4) Arie; 5) Duett; 6) Arie; 7) Terzett; 8) Chor; 9) Arie.

Akt II.

10) Arie; 11) Arie; 12) Arie; 13) Terzett; 14) Duett; 15) Finale.

Akt III.

16) Duett; 17) Arie; 18) Sextett; 19) Arie; 20) Duett; 21) Chor; 22) Marsch, mit Gesang dazu; 23) Chor, mit Sologesang dazu.

Akt IV.

24) Ariette; 25) Arie; 26) Arie; 27) Arie; 28) Arie; 29) Finale.

Johann von Paris.

Akt I.

1) Introduktion: Chor und Sologesang; 2) Terzett; 3) Arie; 4) Arie mit Chor; 5) Duett; 6) Arie; 7) Finale, darin grosse Arie.

Akt II.

Entreakt; 8) Duett; 9) Arie; 10) Chor; 11) Terzett-Romanze, mit Chor und Tanz dazwischen; 12) Duett; 13) Schlusschor.

Man sieht, dass mit den 29 Nummern des Figaro zwei Opern von der Grösse des Johann von Paris hätten ausgestattet werden

können. Die letztere, sparsamere Form ist daher in doppelter Hinsicht vortheilhafter, einmal, weil sie den Hörer nicht durch zuviel Musik ermüdet, sodann, weil sie dem Dichter und Komponisten über die Hälfte weniger Zeit und Arbeit kostet.

Findet man den Grundsatz vernünftig und billig, dass der Sänger seine schöne Stimme, seinen künstlerischen Vortrag, und dazu auch sein gutes Spiel zeigen und das Publikum alle diese Vorzüge geniessen will, so ist neben dem, was in dieser Beziehung bereits von der Arie gesagt worden, ungefähr noch Folgendes zu bedenken.

1) Der Sänger will oft in dem Stück erscheinen. Daher enthalte der Text verhältnissmässig viele Situationen für seine Rolle.

2) Er will sich von möglichst vielen, verschiedenen Seiten zeigen; diess erfordert durchaus verschiedene, kontrastirende Situationen.

3) Er will in seinen Wirkungen nicht matter werden, sondern dieselben steigern. Desshalb sollen seine Situationen von Auftritt zu Auftritt interessanter und energischer werden, seine bezügliche letzte Scene müsste von Rechtswegen die stärkste, ergreifendste sein. Endlich

4) Zieht er, wie jeder Schauspieler überhaupt, die Darstellung edler, liebenswürdiger Charaktere den schlechten und widerwärtigen vor.

Der Dichter, der diesen Winken folgt und sie geschickt auszuführen versteht, wird sogenannte dankbare Rollen (Gastrollen) schaffen, und werden Komponist, Sänger und Publikum am meisten damit zufrieden sein.

Einundzwanzigstes Kapitel.

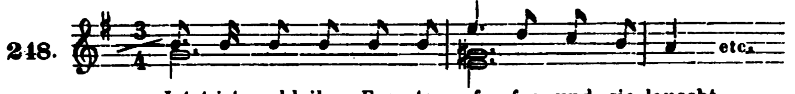
Vorzügliche Stücke und Stellen. Zurückgehaltene Stücke und Stellen.

Wie in keinem Kunstwerke, sind auch in der Oper nicht alle Musikstücke und in dem ganzen Musikstück wieder nicht alle einzelne Stellen sich gleich an Werth und Wirkung. Die zweite Arie Belmonte's in der »Entführung aus dem Serail«: »O wie ängstlich, o wie feurig« steht an tief innigem Ausdruck, reizvoller Melodie und Instrumentation über der ersten. Mozart selbst erklärte diese zweite Arie für sein und des Publikums Lieblingsarie in dieser Oper. Und wiederum sind darin einige Stellen von höherem Werth und
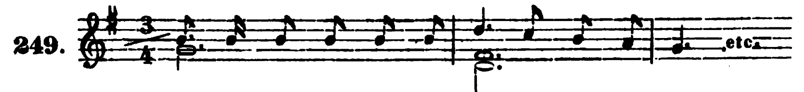
schönerer Wirkung (siehe in dieser Beziehung die Beisp. 126, 127, 128) in dieser Arie als andere. So steht ferner im Don Juan die Introduktion als Musikstück nicht auf gleicher Höhe des Interesses mit dem wundervollen Duett zwischen Donna Anna und Don Ottavio, und in jener ist wieder das Schlussandante das vorzüglichste Stück, wie auch die aus dem Duett in Beispiel 158 gegebenen Stellen die vorzüglichsten sein möchten.

So gibt es ferner auch in den Opernstücken gewisse feine, geistreiche Züge, die sich vor den anderen besonders hervorheben und für den Kenner wenigstens ein besonderes Interesse haben. Ein erstes Beispiel dazu will ich aus meinem zweiten mit K. M. v. Weber geführten Gespräch hier mittheilen.

Max, wagte ich u. a. dem geliebten Meister zu bemerken, singt in seiner Arie das erstemal:



bei der Wiederholung aber:



Das erstemal steigt die Melodie eine Quarte und die Harmonie weicht aus; das zweitemal wird aus dem Quartensprung nur eine Terz und die Harmonie bleibt in G dur. Man könnte sagen, oder vielmehr ich habe früher gedacht, es sei hier gegen ein Kunstgesetz gesündigt, gegen das der Steigerung, da in der ersten Lesart die Melodie offenbar schärfer nüancirt ist, als bei der nachherigen Wiederholung, aber . . .

»Nun, aber?« fiel Weber lächelnd ein.

Ich bin jetzt überzeugt, fuhr ich fort, dass Sie zu dieser umgekehrten Behandlung einen guten Grund gehabt haben, den ich leider nicht finden kann.

»Allerdings,« sagte Weber, »habe ich einen guten Grund dazu gehabt, — die Natur. Steigerung ist freilich ein wirksames Kunstmittel; wenn man es aber da anwendet, wo die Empfindung sinkt, begeht man einen psychologischen Fehler. Diess wäre der Fall geworden, wenn ich die bezüglichen Stellen in umgekehrter Ordnung gebracht hätte. Maxens Gemüth wird in jener Situation wechselsweise von zwei entgegengesetzten Vorstellungen bewegt, von Gedanken an sein böses Schicksal, das ihn seit einiger Zeit verfolgt, ihm keinen Schuss mehr gelingen lässt, und von Gedanken an seine früheren schönen Hoffnungen, an seine Liebe, an seine arme Agathe,
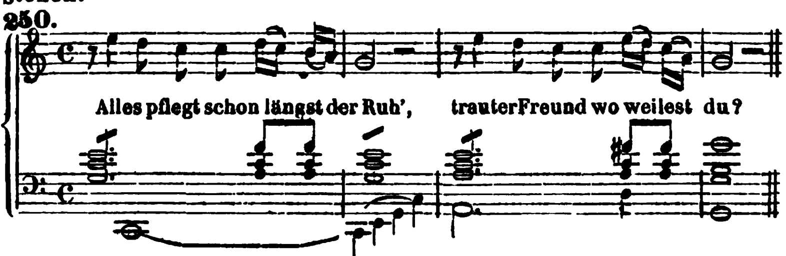
die er zu verlieren fürchten muss. Bei dem Andante in G dur wenden sich seine Vorstellungen zurück nach der Geliebten, wie sie hoffend am Fenster seiner harrt. Diess versetzt ihn in eine liebend wehmüthige Stimmung. Aber die eben verlassene bittere Leidenschaftlichkeit im vorhergehenden Recitativ zittert noch aufregend in die neuere sanftere Empfindung herüber, was mir der etwas heftige Quartenschritt der Melodie, so wie die plötzliche Ausweichung dazu von G dur nach A moll wohl zu versinnlichen schien. Als die neue Vorstellung sich festgesetzt hat und in Folge davon die Stimmung weicher und ruhig wehmüthiger geworden, macht auch die Melodie den sanftern Terzenschritt und in der leitereigenen Tonart.«

Weiterhin ermuthigte ich mich zu einer zweiten ähnlichen Frage. Mir ist, sagte ich, eine Stelle in Agathens erster Arie aufgefallen, deren melodische und modulatorische Wendung in Widerspruch mit der Natur zu stehen scheint die Stelle nämlich:

Alles pflegt schon längst der Ruh,
Trauter Freund, wo weilest du?

Die zweite Zeile ist eine sehnsüchtige Frage, welche nach dem Ende zu steigen und harmonisch in eine Halbkadenz auslaufen sollte. In Ihrer Melodie fällt sie, und zwar in einen Ganzschluss. Die Frage hat ferner in der Situation und Gemüthsstimmung des liebenden Mädchens einen ängstlich ahnungsvollen Zug, welcher durch die Wendung aus C dur nach G dur auch nicht ganz naturgetreu ausgedrückt scheint. Verzeihen Sie mir, Herr Kapellmeister, fuhr ich fort, diese Worte, ich finde aber im Augenblick keine besseren, und haben Sie Nachsicht, wenn ich es sogar wage, Ihnen die Stelle so geändert vorzulegen, wie ich denke, dass sie jenen Bedingungen gemäss hätte gestaltet werden sollen. Ich glaube, man kann einen grossen Meister, den man sich als eines der besten Muster zum ununterbrochenen Studium gewählt hat, nicht mehr ehren, als durch solche faktische Beweise, wie sorgfältig man seine Werke bis in die kleinsten Einzelheiten und von allen Seiten betrachtet hat. Dabei zog ich ein Blättchen hervor, auf welches ich zu Hause die Stelle geschrieben, und überreichte es ihm. Zur Bequemlichkeit der Leser mögen beide Lesarten, die Weber'sche, und meine gewagte, hier stehen.

250.



Meine Aenderung der beiden letzten Takte:
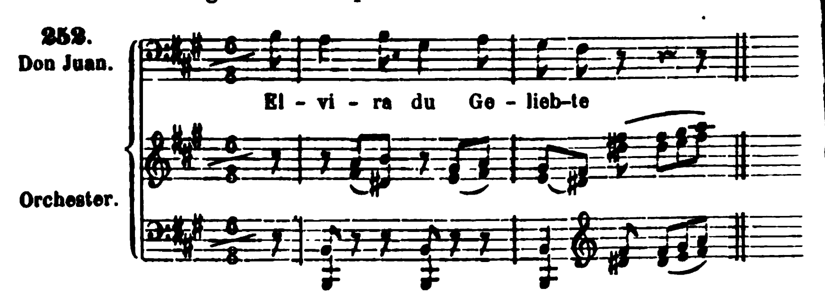


Weber warf einen Blick auf mein Blättchen, gab es mir zurück und sagte ruhig: »Sie haben Recht. Indessen will ich meine Auffassung der Stelle doch auch nicht ohne Vertheidigung lassen. Setzen sie einmal anstatt des Fragezeichens ein Ausrufungszeichen, so werden Sie einsehen, dass auch meine Behandlung der Stelle einen Naturgrund für sich hat. Agathe, die auf des Geliebten Zurückkunft lange vergeblich gewartet, fragt nicht, sondern ruft, einigermaassen ungeduldig geworden, als liebenden Vorwurf aus, wo er so lange weile. Und gerade heute, wo sie auf ein günstiges Zeichen, auf einen glücklichen Schuss als gute Vorbedeutung auf morgen ängstlich harrt, hat sie Ursache, über das lange Ausbleiben unruhig zu werden und jene Worte etwas ungeduldig auszusprechen. Es ist ein gar wichtiger Punkt, setzte er hinzu, der durch Ihre Bemerkung angeregt wird. Sie sehen, wie eine Stelle auf mehr als eine Weise gleich richtig ausgedrückt werden kann, und wie die Frage, ob die eine oder andere Ausdrucksweise gewählt werden solle, oft erst durch Blicke auf die besondere gegenwärtige Situation der Person, ja zuweilen sogar erst durch Bestimmungen, welche aus früheren Vorgängen des Stücks hergeleitet werden müssen, zu entscheiden ist.«

Solche feine Züge in den Werken grosser Meister aufzusuchen und ihre Gründe zu erkennen zu trachten, ist dem Kunstjünger nicht dringend genug zu empfehlen, denn sie schärfen seinen Geist für das tiefere Eindringen in die oft so geheimnissvollen Seelenlabyrinthe und erhöhen dessen Fähigkeit, sie zu erspähen, aufzufassen und darzustellen.
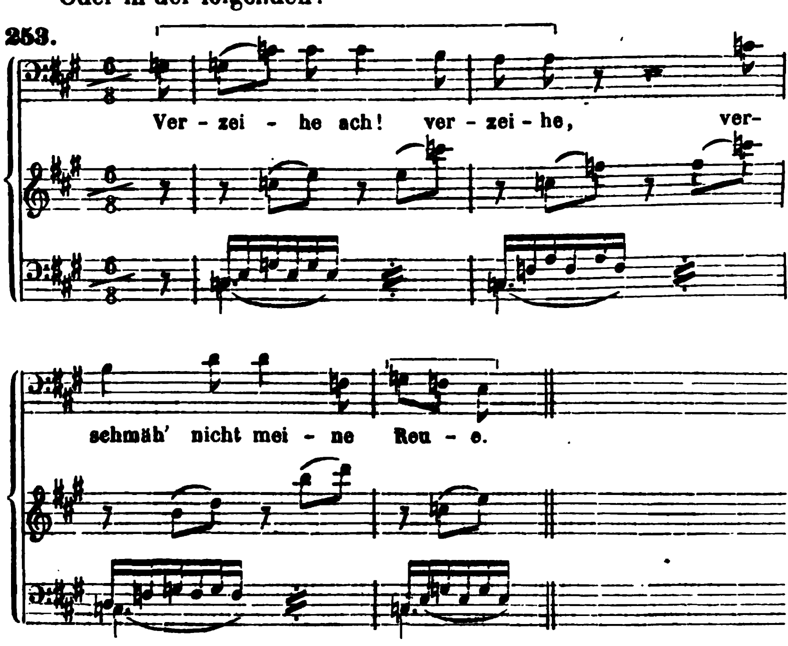
Wer dieses Buch bis hieher mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird dergleichen feinere psychologische Züge öfters entwickelt gefunden haben. Ein vortreffliches ganzes, obgleich sehr kurzes, nur aus 24 Takten bestehendes Stück der Art enthält der »Wasserträger« von Cherubini, in der Scene, wo Micheli den in seinem Fass verborgenen Grafen Armand durch die Barrière von Paris schmuggeln will. Ich habe es in meinem Büchlein »Aus dem Leben eines Musikers« ausführlich analysirt. Wer Gelegenheit hat, diesen Artikel zu lesen, wird es nicht bereuen, sie benutzt zu haben.

Einen anderen feinen Zug glaube ich im Don Juan entdeckt zu

haben. In dem Terzett (A dur, No. 2, im zweiten Akt) sind alle Worte Don Juans gegen Elvira Heuchelei. Wer vermöchte aber in der folgenden Melodie nebst ihrem Akkompagnement geheucheltes Liebesgefühl zu empfinden?
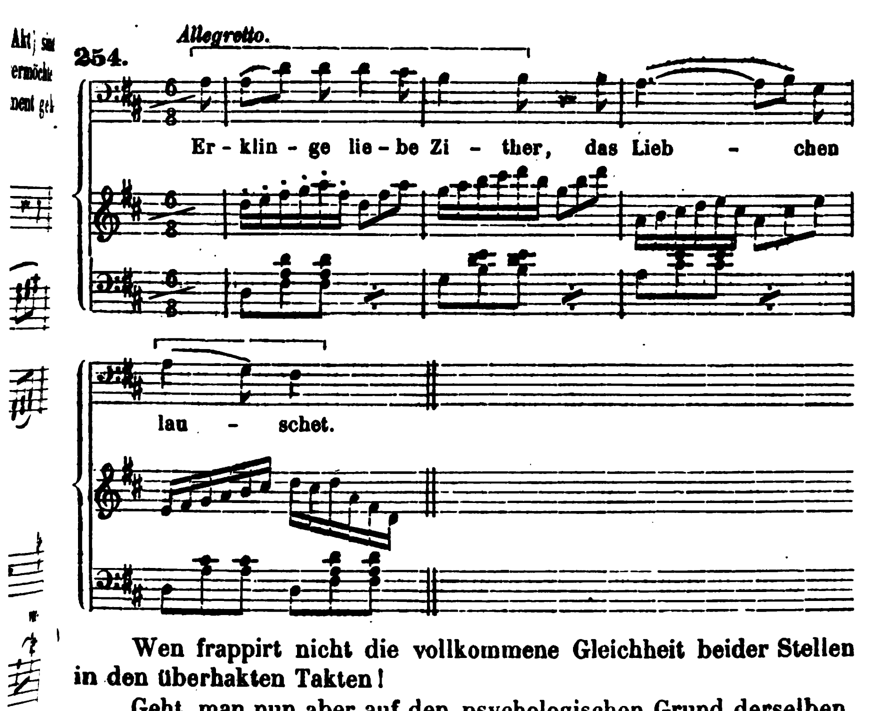


Oder in der folgenden?



Das ist wahre Empfindung, wenn je Musik wahre Empfindung gemalt hat!

So hätte also Mozart in diesem Terzett ganz gegen die Natur des Charakters und der Situation Don Juans gesündigt?

Nun betrachte man aber das nächste Stück nach diesem Terzett, Don Juan's Liebeslied an das Kammermädchen Elvira's. Der Anfang desselben lautet:



Wen frappirt nicht die vollkommene Gleichheit beider Stellen in den überhakten Takten!

Geht man nun aber auf den psychologischen Grund derselben, so gewinnt Don Juan's Haltung im Terzett ein anderes Ansehen. In diesem nämlich heuchelt er und heuchelt auch nicht. Er heuchelt gegen Elvira mit Worten, aber wesshalb? Um sie aus dem Hause zu locken, damit er zu dem Kammermädchen gelangen kann. Der Gedanke an dieses lebt bereits in seiner Vorstellung, das zärtliche Gefühl für dieses waltet bereits in seinem Gemüth. Zu Elvira spricht er, an das Kammermädchen denkt, für dieses fühlt er. Er singt daher keineswegs in verstellter, sondern in wirklicher Liebesgluth. Desshalb dieselben Regungen im Terzett wie im Ständchen, und die Aehnlichkeit beider Sangesweisen, weil beide aus derselben wahren Empfindung hervorquellen. Sogar dieselbe Taktart hat das Ständchen wie das Terzett, beide $^6/_8$, nur das Tempo in letzterm ist lebhafter, natürlich, da er jetzt von Elvira befreit und seinem Ziele näher ist.

Aber nun höre ich im Geiste — schrieb ich in den Fl. Bl. für Musik, worin ich diese Entwickelung zuerst gab — schon den spöttischen Ausruf: »Ueber die Hineinleger! An was der Mozart doch alles gedacht haben soll, wovon er sicher nichts gewusst hat!«

Und richtig, die Erfüllung meiner Prophezeihung blieb nicht aus. Otto Jahn, im IV. Theile seiner Biographie Mozart's, weist meine Entwickelung zurück. »Mir scheint — sagt er — die Erklä-

rung und das Postulat falsch. Die Erklärung, denn der Zuhörer würde erst hinterher, wenn er das Ständchen hört, zum richtigen Verständniss des Terzetts gelangen.« Ist es möglich, dass ein Mann, der oft so tiefe Einsichten in die Kunst zeigt, und selbst so viele feine psychologische Züge in den Mozart'schen Opern findet, diesen Grund gegen meine Erklärung anführen kann!

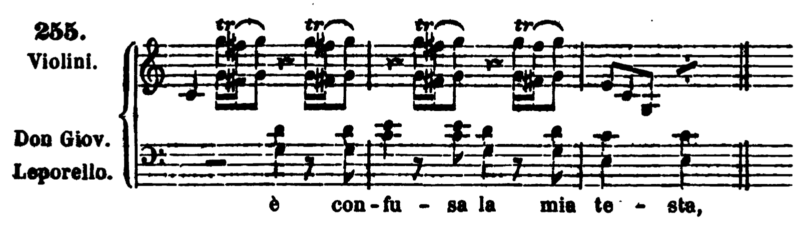
»Weil erst hinterher!«

Welches Kunstwerk von Bedeutung wird denn von dem grössten Kenner in allen Bezügen gleich bei der ersten Anschauung vollständig aufgefasst? Armer Künstler, der nichts in seinem Werke vorbringen dürfte, das nicht bei seiner ersten Erscheinung sich durchaus begreiflich darstellte! Schon bei der zweiten Aufführung aber gibt es ja in diesem Sinn kein »Hinterher« mehr, weil man alsdann die ganze Oper mit allen ihren Momenten kennt. Ich möchte doch fragen, was aus des Verfassers ganzen Analyse des Don Juan geworden wäre, wenn er sie nach der ersten Aufführung der Oper, oder nach der ersten Durchsicht der Partitur geschrieben hätte! Musste er das Werk nicht wer weiss wie oft wiederholt studiren, um in den Geist desselben einzudringen, um nach und nach immer mehr Bezüge, Feinheiten und Schönheiten darin zu entdecken und sich zum Verständniss zu bringen?

Was heissen aber in dieser Beziehung z. B. folgende Stellen O. Jahn's:

»Von grosser Wirkung ist es, wenn die Figur, unter deren mächtiger Wucht bei Elvira's Eintritt alles zu erzittern scheint, nachher Leporello in den Mund gelegt wird (Bd. IV, S. 112, Anmerk. 113). »Und:

»Der erste Gedanke, welcher ihnen beim Losbrechen des Sturms durch den Sinn gehen muss: »wie anders hat diess Fest begonnen!« ist auf witzige Weise dadurch angedeutet, dass bei ihren Worten:



ein unverkennbarer Anklang an Don Giovanni's Aufruf: Sù svegliatevi da bravi! hervortritt.« Was habe ich in meinen beiden Stellen anders bemerkt, als den unverkennbaren Anklang, den Bezug derselben aufeinander, wovon der eine beim erstmaligen Hören auch erst hinterher erkannt werden kann?

Zweitens soll mein Postulat falsch sein, »weil es darauf ankommt,

a) dass das Gefühl des Zuhörers von den Aeusserungen der Liebe Don Giovanni's ebenso ergriffen werde, als er diess von Elvira voraussetzen soll, b) sonst fehlte der Situation die innere Wahrheit; c) was er auf der Bühne sieht, klärt seine Vorstellung über die wirkliche Meinung Don Giovanni's auf: d) beides ergänzt sich unmittelbar zu dem richtigen Gesammteindruck.«

Man halte zunächst die Sätze a) und c) gegeneinander. Bei a) wirkliche Liebe Don Juan's, bei c) verstellte Liebe! Wie kann der Zuhörer von dem Ausdruck wirklicher Liebe ergriffen werden, wenn er als Zuschauer weiss, dass es nur eine geheuchelte Liebe ist? b) »Sonst fehlte der Situation die innere Wahrheit!« Was versteht Herr O. Jahn hier unter »innerer Wahrheit«? Doch wohl nichts anderes, als den Ausdruck der inneren wahren Empfindung, entgegengesetzt der äusseren geheuchelten Empfindung durch Worte. Umgekehrt — wenn die Musik ebenso heuchelt wie die Worte, — da eben fehlt die innere Wahrheit. d) »Beides ergänzt sich unmittelbar zu dem richtigen Gesammteindruck.« Die Lehre, dass ein richtiger Gesammteindruck entstehen kann, wenn ein Theil des Ausdrucks falsch ist, möge doch jeder Kunstjünger sorgfältig prüfen, ehe er sie annimmt. Ich hoffe jedoch, dass er durch mein neuntes Kapitel, »Ueber musikalische Darstellung der Lüge, Heuchelei etc.« vor ihrer Annahme bewahrt worden ist.

Eine Bemerkung sei mir hier noch gestattet. Man kann ein Werk des Genie's möglicherweise das ganze Leben hindurch studiren, ohne behaupten zu können oder zu dürfen, dass man es durchaus ergründet habe, dass einem absolut nichts mehr darin verborgen geblieben, die Bedeutung keines einzigen Momentes entgangen wäre. Nicht alles im Kunstwerk wird von Allen bemerkt, und nicht alles Bemerkte wird von Allen verstanden. Die von Jahn angeführten Züge und Bezüge sind genau auf die in Noten vor Augen liegenden Aehnlichkeiten basirt, wie die eingehakten Stellen in meinen angeführten Beispielen. Wenn Mozart jene mit Absicht hingeschrieben, warum nicht auch diese? Uebrigens lese man darüber meine Bemerkung auf S. 324. Mir will zuweilen scheinen, als halte Herr Jahn nur für vorhanden, was er gesehen, das seinem Blick Entgangene, von Anderen Bemerkte nur für falsche Einbildung.

Zurückgehaltene Stücke und Stellen.

Gegenüber ganzen Stücken oder einzelnen Stellen vollkommener Art kommen in allen Werken auch gewöhnlichere vor, die immerhin noch interessant genug sein können, jene vorzüglich hervorleuchtenden Glanzpunkte aber nicht erreichen; ja es gibt schwerlich eine einzige, besonders grössere, zusammengesetztere Kunstschöpfung, rührte sie auch von dem ausgezeichnetsten Meister her, in

der nicht hie und da geradezu unbedeutende Bildungen mit unterliefen.

Sollte der Schaffende nicht wünschen und danach trachten, Alles, vom Grössten bis zum Kleinsten, vom Ganzen bis zum Einzelnsten, in gleich herrlicher und tiefbedeutender Weise zu gestalten?

Ich weiss nicht, ob das irgend ein Künstler vollbringen könnte, gewiss aber ist, dass es kein Künstler von Einsicht thun wird.

Kein dauernder Genuss, im Leben wie in der Kunst, ohne Kontrast. Wir ertragen ebensowenig immerwährenden Sonnenschein wie immerwährenden Schatten, ja wir würden ein ununterbrochenes Glück zuletzt wohl lästig finden, wovor uns indessen Leben und Natur schon zu bewahren wissen.

In vielen Dingen der Kunst wird der Kontrast auch bereitwillig als ein Hauptgesetz für die Wirkung anerkannt und ausgeübt. Kein vernünftiger Komponist wird in lauter Dissonanzen schreiben, hätte er auch den schrecklichsten Gegenstand zu schildern; eben so wird Licht und Schatten in der Farbengebung, der Instrumentirung, als unerlässlich erkannt. Fortestellen ferner wechseln mit Pianostellen ab; die Modulation ist bald leitereigener, bald ausweichender Art u. s. w.

Allein dass auch ein Theil eines musikalischen Gedankens oder ein ganzer Gedanke, ja dass ein ganzes Stück in Gestalt, Form, Figurenwesen und Ausdruck mit Absicht geringer gehalten werden solle, scheinen manche Künstler, deren Werken man das Bestreben ansieht, alle Momente gleich wichtig zu behandeln, gleich stark auszudrücken, mit gleich originellen Figuren und Zügen auszustatten, — nicht einzusehen.

Die Schönheiten höheren und höchsten Ranges dürfen nicht in ununterbrochener Reihe aufeinander folgen. Schon Priestley (Vorlesungen über Redekunst und Kritik) sagt: »Kein menschliches Gemüth kann lange eine sehr schnelle Folge derjenigen Scenen aushalten, die ihm, einzeln, das feinste Vergnügen gewähren. Ein kluger Schriftsteller weiss daher sehr wohl, dass die herrlichsten Schönheiten eines Werkes gleichsam weggeworfen und verloren sind, wenn man sie zu nahe neben einander stellt«.

»Auf gleiche Weise« — sagt er in speziellem Bezug auf Musik — »gehen vor den schönsten und ausdrucksvollsten Stellen in der Musik allemal solche Töne (Stellen) vorher, welche die Seele blos auf dieselben vorbereiten, und ihnen folgen auch hernach solche Töne, welche die Aufmerksamkeit nicht gänzlich wieder von ihnen abziehen.«

Goethe sagt: »Wir haben in Künsten mehr Fälle, wo nicht einmal der Schuster von der Sohle urtheilen darf, denn der Künstler

findet für nöthig, subordinirte Theile höheren Zwecken völlig aufzuopfern.« Und so reden wir ja auch von Haupt- und Nebengedanken, und können sogar in Bezug auf ganze Stücke in Opern von Haupt- und Nebenstücken reden.

Hier noch einige Aeusserungen über diesen Punkt.

Börne sagt in einer Recension über Spontini's Vestalin: »Dass nur im Uebermaasse nebeneinander gehäufte Schönheiten, die sich wechselseitig überblenden, minder störend wären!«

Gretry bemerkt: »Die Erfahrung hatte mich noch nicht gelehrt, dass die Kunst, seine Kenntnisse gehörigen Orts zu verläugnen, und sich selber dadurch ein Opfer zu bringen, den guten Künstler kennzeichnet.«

Auch die folgende Stelle aus den Briefen eines Verstorbenen mag dazu gehören. Jener Autor, nachdem er die Schönheit des Landes von London bis Newmarket beschrieben und gepriesen, macht dann folgende Bemerkung dazu:

»Es hat aber dieses schöne Ganze doch einen Fehler, es ist alles zu kultivirt, zu vollendet, desshalb immer und überall dasselbe, und folglich auf die Länge ermüdend, ja ich kann mir sogar denken, dass es endlich widerlich werden muss, wie den Uebersatten eine duftende Schüssel voller Delikatessen anekelt.« — »Es ist gerade so wie im Leben, wo der Mensch ganz ungestörtes Glück am wenigsten vertragen kann, wesshalb der liebe Gott vielleicht auch unsern Stammvater Adam hauptsächlich nur, um ihn nicht vor langer Weile daselbst umkommen zu lassen, aus dem Paradiese jagte.«

Zu den zurückgehaltenen Stellen im kleinsten Maassstabe mögen auch die Schlussformen, Ganz-, Halb- und Trugschluss zählen. Sie können nur durch gewisse, sehr beschränkte Harmoniefolgen gebildet werden, und sind also in harmonisch-melodischer Hinsicht das Abgenutzteste, was man sich nur denken kann. Abgesehen aber davon, dass sie als Abscheidungen der Gedanken von einander unerlässlich sind, dienen diese geringeren Wesen, den nächsten wichtigeren Gedanken anmuthiger oder bedeutender hervorzuheben.

Und so missverstehen die Komponisten ihren Vortheil, wenn sie die gewöhnlichen Schlussformeln ganz vermeiden oder ihnen durch gezwungene Biegungen, eingeschaltete Harmonien u. s. w. ein originelles Ansehen geben wollen.

Die unzähligen Schönheiten in den Mozart'schen Opern würden nicht so empfunden und genossen werden, wenn sie nicht zuweilen durch geringere und gewöhnlichere Gedanken kontrastirt und dadurch erst in's hellste Licht gestellt würden. Wie könnte man auch von Schönheiten ersten Ranges reden, wenn es nicht niedere Grade derselben gäbe. Und hat denn die Blume gleich schöne Theile? Ist

die Blüte der Rose nicht auch desshalb so schön, weil Stil, Blätter und Dornen ihr als Folie dienen?

Man wird vielleicht einwendend fragen, ob die stereotypen Endschlüsse in den Opern sich als gefällige Folien zeigen, und ob sie uns nicht vielmehr durch ihre gewöhnliche, gemeine und überall wiederkehrende aufdringliche Physiognomien den Eindruck vorhergegangener noblerer Gestalten verwischen und verderben?

Die Antwort lautet: gewiss thun sie das Letztere! Allein das sind erstens keine mit Absicht zurückgehaltenen Stellen, die einen folgenden Gedanken heben sollen, denn es folgt kein weiterer Gedanke darauf, sondern es sind gedankenlose mechanische Phrasen, und zweitens an dem ungeeignetsten Orte angebracht, am Ende des Tonstücks, wo, um dem Gesetz der Steigerung genug zu thun, der schönste Gedanke sein sollte. Auch Mozart hat sich vor diesen gewöhnlichen Schlusstypen nicht durchaus zu bewahren vermocht, aber dann sind sie wenigstens kurz, wenige Takte nur enthaltend, und können den herrlichen Voreindruck nicht überwältigen, oder sie tönen fort, wenn niemand mehr auf sie hört, beim Abgang der Personen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Einige Bemerkungen über populäre Melodie.

Was man auch in neuerer Zeit gegen die Melodie vorgebracht, oder wie man ihren Begriff ausgedehnt haben mag — wegzudisputiren ist die Thatsache nicht, dass die Melodie und zwar die populäre Melodie der Liebling des Publikums wor, ist und bleiben wird, und sich dieselbe namentlich in der Oper stets als das vorzüglichste Mittel des Gefallens erweist.

Fragt man, was das Hauptmerkmal der populären Melodie sei, so geben alle Volkslieder darauf die klarste und sicherste Antwort: Einfachheit. Einfachheit in der Verwendung aller musikalischen Elemente. Einfache rhythmische Konstruktion, zumeist auf die achttaktige Periode basirt; wenige Modelle mit thematischen Wiederholungen; einfache Tonik (Intervallenfortschreitungen); einfachste Harmonie und Modulation; einfache (homophone) Begleitung.

Fragt man aber nach dem Werth der populären Melodie, so denke man doch daran, wie alle Kunstmusik mehr oder weniger von dem Zahn der Zeit, der Veränderungssucht und Mode zu leiden hat,
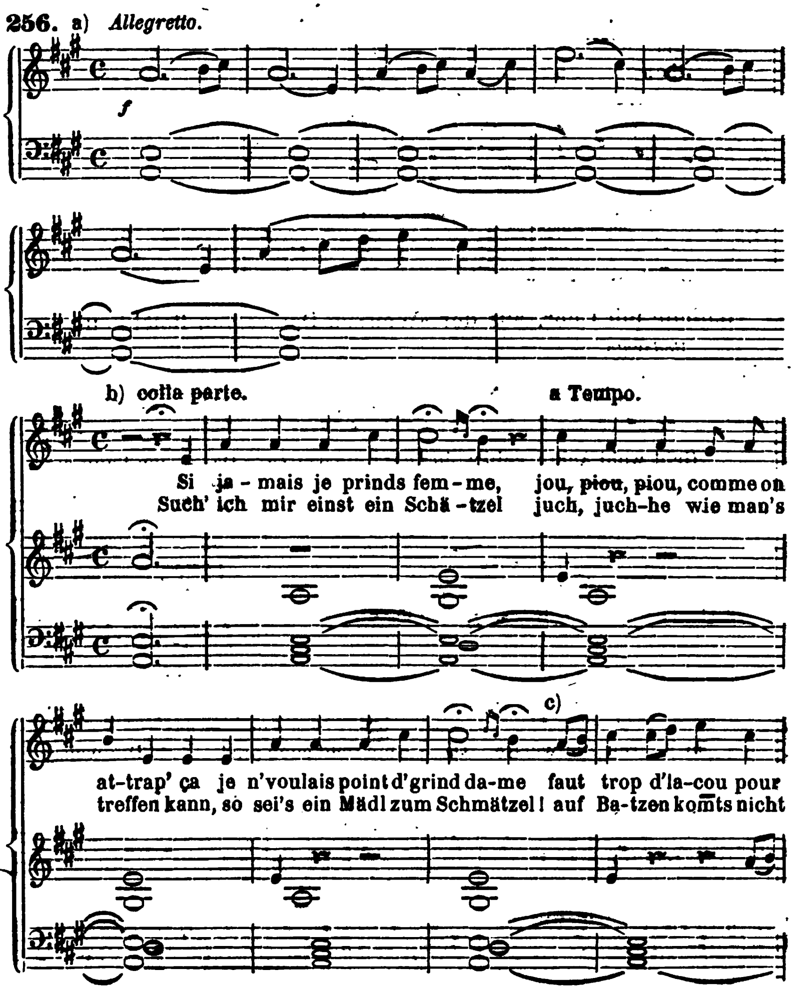
das ächte Volkslied aber sich alle Zeiten hindurch in gleicher Jugendfrische und ungeschwächter Wirkungskraft erhält, so dass es die Herzen von heute noch mit denselben warmen Gefühlen von der jauchzenden Lust bis zur tiefsten Trauer erfüllt, wie die Herzen, die es vor Jahrhunderten vernahmen.

Diess ist denn auch von klugen Komponisten wohl erkannt worden, und man kann ihren besten populären Opernmelodien unschwer ansehen, dass sie die Fähigkeit, dergleichen zu bilden, dem öfteren und genauern Studium der Volksweisen zu danken haben.

Betrachten wir einige Beispiele.

Anfang des Duett's zwischen dem vorgeblichen Neffen und seinem alten Oheim in Méhul's »Je toller je besser«.
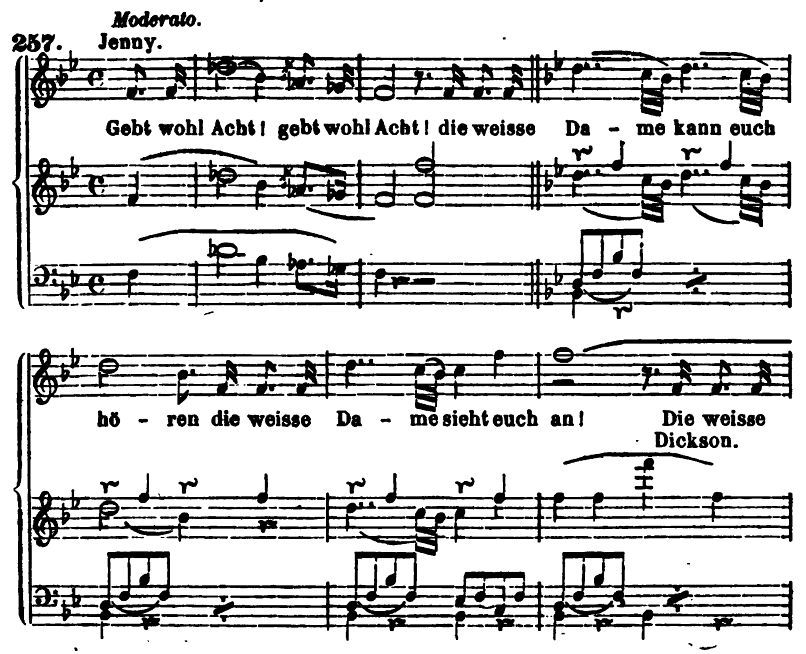
256. a) *Allegretto.*

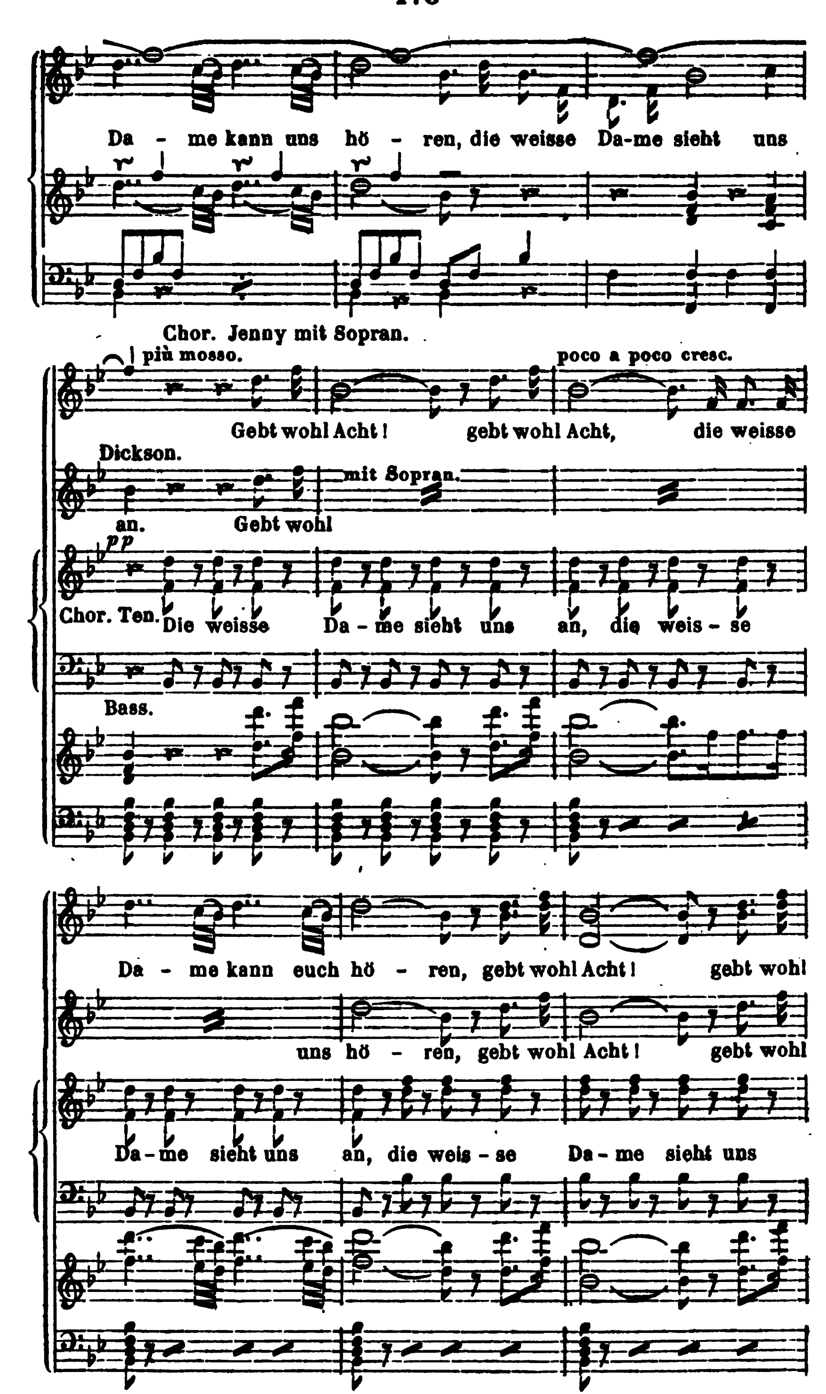


ça — l'a-vrai bonheur n'est pas
an — ja das ist wohl - ge-

la — —
than — —

Ballade mit Chor, aus der »Weissen Dame« von Boieldieu.




Da - me kann uns hö - ren, die weisse Da-me sieht uns
Chor. Jenny mit Sopran.
più mosso.
poco a poco cresc.
Gebt wohl Acht! gebt wohl Acht, die weisse
Dickson.
mit Sopran.
an. Gebt wohl
pp
Chor. Ten. Die weisse Da - me sieht uns an, die weis - se
Bass.
Da - me kann euch hö - ren, gebt wohl Acht! gebt wohl
uns hö - ren, gebt wohl Acht! gebt wohl
Da - me sieht uns an, die weis - se Da - me sieht uns
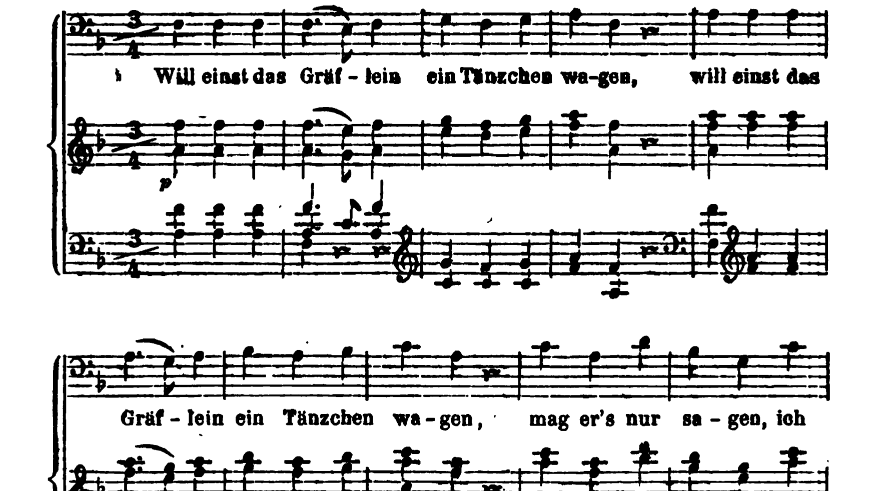
Acht! die weisse Da - me sieht uns an.

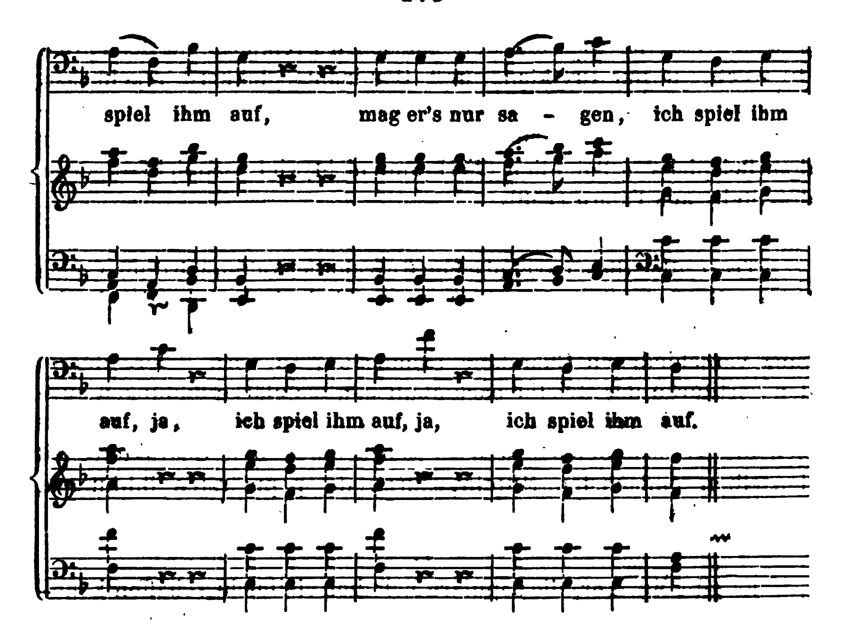
Acht! die weisse Da - me sieht uns an.

an, die weis - se Da - me sieht uns an. etc.

Aus Mozart's Figaro.

258. *Allegretto.* Figaro.





Betrachtungen über diese drei Beispiele.

1.

Zunächst wird man keinem dieser Bruchstücke die entschiedenste populäre Melodie absprechen, und alle Merkmale daran wiederfinden, welche ich oben als die Volksweisen charakterisirend angedeutet habe.

2.

Sie haben die einfachste, natürlichste Konstruktion, welche sich überall auf die achttaktige Periode zurückführen lässt.

3.

Ebenso einfach erweist sich die tonische Bildung der Melodie, die sich in den natürlichsten und leichtesten Intervallenfolgen bewegt, meist auf den Akkord-, Dreiklangs- und Septimenharmonie-Intervallen ruht, die nur mit wenigen Durchgangsnoten ausgefüllt sind.

4.

Ferner spinnen sich sämmtliche Melodien aus wenigen Modellen thematisch fort und aus.

5.

Vorzüglich aufmerksam sei der Betrachtende auf die ausserordentlich einfache, durchaus allergewöhnlichste, ja für die überall nach Originalität Verlangenden abgenutzteste harmonische Unterlage gemacht. So ruht in dem Méhul'schen Beispiel (256) die
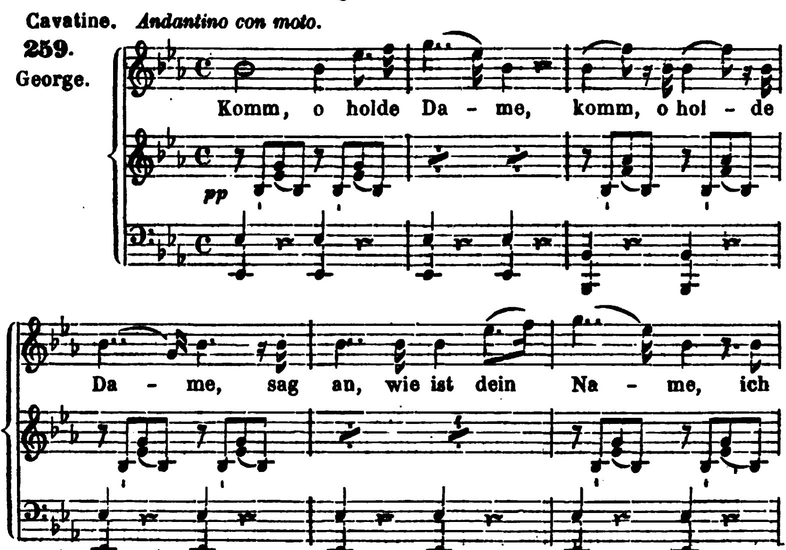
ganze Periode (a) nur auf dem tonischen Dreiklang; in der Phrase (b) wechseln nur Dreiklang und Dominantseptakkord regelmässig mit einander ab; von (c) an gibt wieder nur der Dreiklang die harmonische Unterlage. Ganz ähnlich einfache Harmonie sehen wir in dem Beispiel von Boieldieu (257) und nicht viel mannichfaltiger in der Stelle aus Figaro (258).
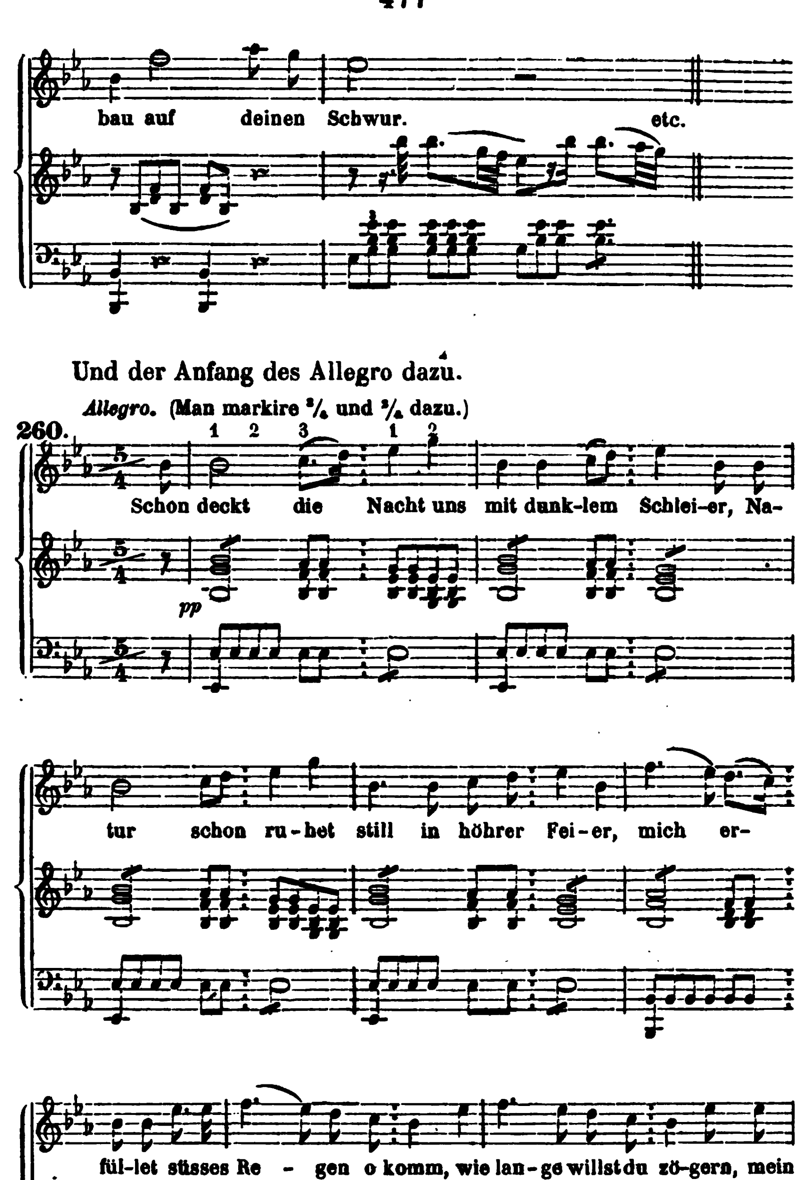
6.
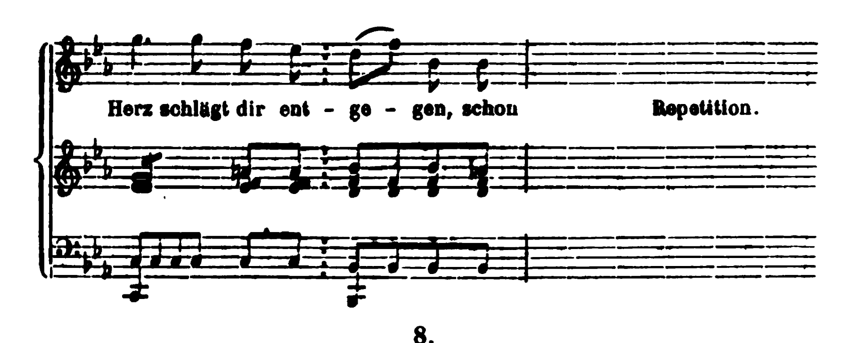
Trotz aller dieser technischen Gewöhnlichkeiten wird man doch keiner dieser Stellen einen wahren psychologischen Ausdruck absprechen können, und wie hier schon jede einen von der anderen ganz verschiedenen Charakter manifestirt, so wird Jeder, der in den Partituren der Meister nach ähnlichen populären Bildungen ausschaut und sie vergleicht, bald zu der Ueberzeugung kommen, dass sich die verschiedenartigsten Seelenzustände und Charaktere mit denselben einfachsten Mitteln, durch die populärsten Bildungen, schildern lassen.

7.

Es gibt Musiker, die populäre Melodien vielleicht schaffen könnten, sie aber absichtlich vermeiden, weil sie dergleichen für trivial halten. Und leicht, allerdings, schreitet das gewöhnliche Talent aus dem Gebiete des Populären hinüber in das daran grenzende Gemeine. Sind aber die vorstehenden Beispiele etwa trivial? Dass aber selbst in der populärsten Form sich der edelste Ausdruck manifestiren kann, mögen die folgenden Stellen aus George Brown's Arie in der weissen Dame zeigen.




bau auf deinen Schwur. etc.
Und der Anfang des Allegro dazu.
Allegro. (Man markire 3/4 und 2/4 dazu.)
260.
1 2 3 1 2
Schon deckt die Nacht uns mit dunk-lem Schlei-er, Na-
pp
tur schon ru-het still in höhrer Fei-er, mich er-
füllet süsses Re - gen o komm, wie lan-ge willst du zö-gern, mein
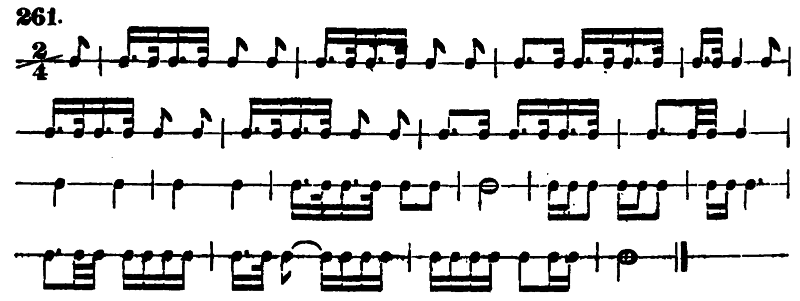


8.

Wenn nur die Musik Werth hätte, die neue, überraschende Modulationen entwickelt, so wären die vorstehenden Bildungen alle durchaus werthlos. Die Beispiele 256, 257, 258, 259 haben gar keine ausweichende, nur leitereigene Modulation, No. 260 wendet sich am Ende ganz vorübergehend in die Dominante. Wer demungeachtet solche Gestaltungen als wahre, ächte Musik anerkennt, dem muss einleuchten, dass die populäre Melodie kunstvoller, pikanter Harmoniefolgen und Modulationswendungen nicht bedarf, ja es ist zu sagen, dass ihr dergleichen eher etwas von dem Reiz der Einfachheit und unmittelbaren, reinen Verständlichkeit entzieht.

9.

Ein musikalisches Element jedoch ist dem Musiker geboten, mit welchem er, unbeschadet der Popularität, nach Neuheit, nach Originalität mit Glück streben kann: der Rhythmus. K. M. v. Weber's Jungfernlied z. B., dessen Melodie die ausgebreitetste Popularität gewonnen hat, zeigt theilweise wenigstens ziemlich ungewöhnliche rhythmische Figuren.

261.



Ein herrliches Stück der Art zeigt auch Beisp. 260, das ganze Allegro ist im $^5/_4$ Takt durch Verschmelzung von $^3/_4$ und $^2/_4$ regelmässig gebildet; eine ganz ungewöhnliche Rhythmik, und doch Jedermann leicht auffassbar und verständlich. Wie treffend aber dieser Rhythmus die unruhige, ungeduldige Situation und Empfindung

George's ausdrückt, kann Niemand verkennen. Nur ist nicht zu übersehen, dass hier die Klarheit durch die äusserste Symmetrie und thematische Bezüglichkeit der Figuren vorzüglich mit bewirkt wird.

10.

Bemerken wir nun noch die äusserste Einfachheit der Begleitung, die durchaus homophon gehalten ist, so werden wir wohl einig sein über das Wesen der populären Melodie, und damit auch über die Mittel, wie dieselbe am sichersten hergestellt werden kann.

11.

»Ueber das Wesen der populären Melodie« habe ich gesagt, muss aber nun, wenn ich nicht einer sehr beschränkten Auffassung dieses Gegenstandes beschuldigt werden soll, noch manche weiter erläuternde Bemerkung folgen lassen.

12.

Zuerst habe ich, was sich eigentlich von selbst versteht, diese Erscheinung in der Opernliteratur nicht vollständig erschöpfend darstellen wollen und können, sondern ich habe sie nur in ihrer ursprünglich allereinfachsten Weise, gleichsam als Urphänomen, aufzufassen gesucht. Die Merkmale, die ich davon abstrahirt, sind allerdings wesentliche und maassgebende, dürfen aber doch nicht als so streng, starr, unbedingt geltende angenommen werden, dass sie nicht auch freiere Behandlungen zuliessen, ohne das Wesen der Popularität zu verwischen. Wie weit man hierin gehen könne, z. B. mit reicherer Harmonie und Modulation, mit künstlicherer Konstruktion u. s. w., muss dem Studium und dem Geschmack jedes Einzelnen überlassen bleiben.

13.

Es versteht sich ferner von selbst, dass die Opernmusik nicht aus lauter solchen populären Melodien besteht und bestehen kann, da sich nur die einfacheren Seelenzustände dazu eignen, viele tiefere, verwickeltere und zusammengesetztere Leidenschaften und Situationen aber auch gelehrtere und künstlichere Kombinationen und Darstellungsweisen verlangen, wie wir ja an den mannichfaltigen polyphonen Gestaltungen in der Gesangsmusik ersehen. Allein auch in den grössern und grössten Opernsätzen fehlen die populären Stellen und Melodien nicht durchaus, wenigstens bei allen den Meistern nicht, deren Werke sich eine grosse und dauernde Theilnahme der musikalischen Welt gewonnen haben. Unbestreitbar ist, dass grössere Formen, in welchen wenigstens hie und da populäre Melodien zwischen gelehrteren Gestaltungen mit erscheinen, immer

eine allgemeinere Wirkung hervorbringen werden, als solche, denen sie ganz fehlen, die nur aus Kunstmusik bestehen.

Hierüber spricht Reicha in seinem oben berührten Buche ein gutes Wort.

»Zwei oder drei Motive« — nach unserer Annahme — »Melodien, welche das Publikum entzücken, sichern den Beifall auch einem langen Musikstücke, vorausgesetzt, dass man sie im Laufe desselben geschickt (mit oder ohne Veränderungen) wiederkehren lässt. Diesen glücklichen Ideen zu lieb, lässt man manchen weniger glücklichen, selbst gewöhnlichen Gedanken, unbemerkt vorübergehen.« (Vergl. Kapitel 21.)

Uebungen in der populären Melodie.

Wer nun daran glaubt, dass, je mehr ansprechende Melodien eine Oper hat, desto sicherer und allgemeiner das Gefallen, der Erfolg derselben sein muss, der wird auch darauf gerichtete, zweckmässig betriebene Uebungen nicht für überflüssig halten.

Wie die Uebungen in Erfindung und Bildung der musikalischen Gedanken überhaupt in den Werken der Instrumentalmusik anzustellen, und wie nützlich dieselben für jeden angehenden Komponisten sind, habe ich in Bd. I meiner Kompositionslehre (S. 251 ff.) auseinanderzusetzen gesucht.

Hier fassen wir nur die Opernmelodien, und speziell nur die Prozeduren in's Auge, welche die Erfindung populärer Melodien befördern und erleichtern können.

1) Da wähle nun der angehende Opernkomponist zu seinen ersten Uebungen immer sehr einfache und rhythmisch gleiche Texte, einen oder zwei Verse etwa nur, — die sich leicht in eine achttaktige Periode bringen lassen.

2) Er nehme dabei zwar Rücksicht auf den Ausdruck, aber vorerst *nur* auf das Gefühl in seiner Allgemeinheit, ohne Charakter- und Situationsbestimmung — welche letzteren Bedingungen meist schon zusammengesetztere Mittel verlangen, und die Hauptaufmerksamkeit von der einfachsten technisch-formellen Bildung abziehen könnten, auf die es vor der Hand erst ankommt.

3) Die Melodie darauf suche der Uebende nun:
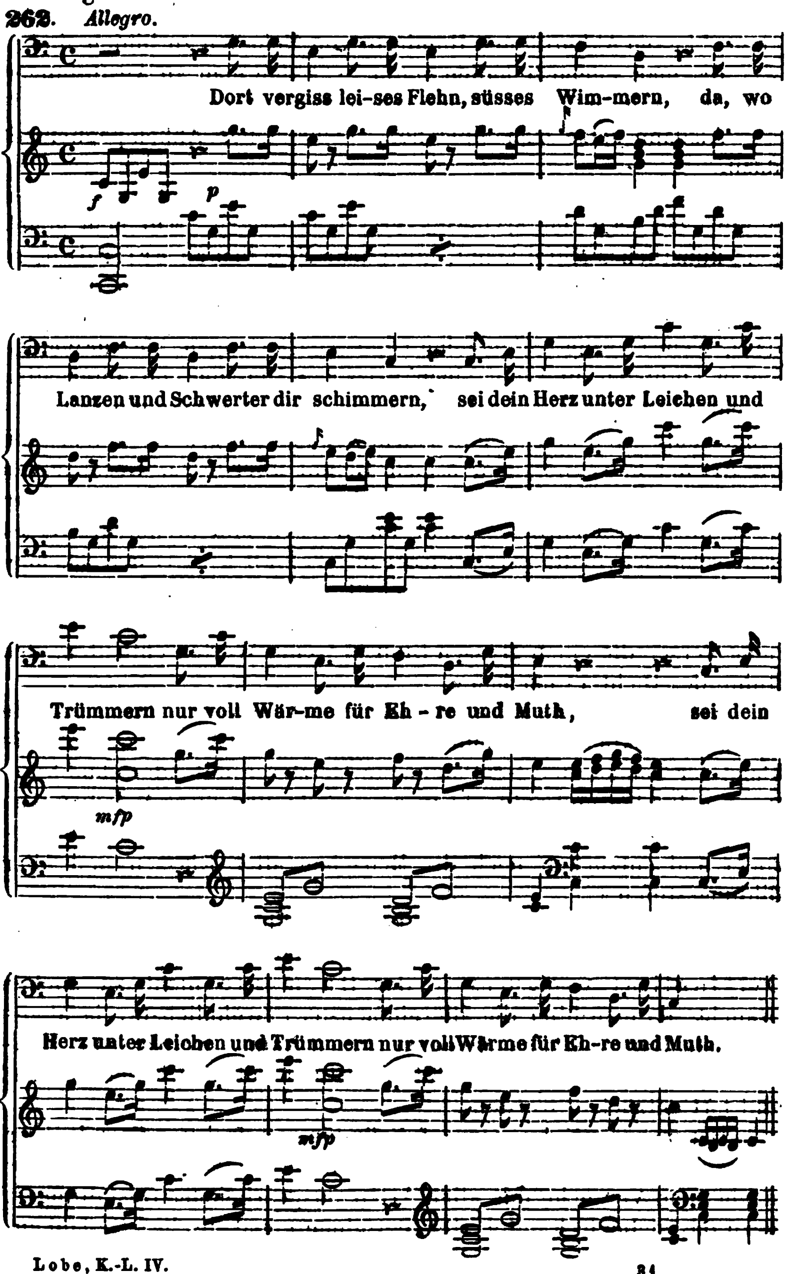
a) *Für die Singstimme allein zu bilden*, ohne ausser der harmonischen Unterlage im Bass an ein besonderes Akkompagnement dabei zu denken.

b) Er nehme sich vor, anfänglich die Melodien aus den *wenigsten rhythmischen Motiven*, und tonisch ganz nur aus *Akkordintervallen*, ohne alle Durchgangsnoten, entstehen zu lassen.

Wer den letzteren Rath für gar zu beschränkt halten sollte, der betrachte den Anfang der folgenden Arie.

Figaro. Arie No. 9.

262. *Allegro.*



Man sieht, dass die Gesangsmelodie durchaus nur aus harmonischen Intervallen — Tönen des Dreiklangs und Septimenakkordes — gebildet ist, nicht eine einzige Durchgangsnote kommt darin vor. Sollte aber der Kunstjünger zweifeln, dass aus ähnlichen, blossen Akkordtönen Hunderte von Melodien zu bilden sind?

Hat man solche Melodien geübt, so gehe man zu Ausfüllungen derselben mit einfachen, diatonischen Durchgängen über.

Alsdann setze man einfaches, homophones Akkompagnement dazu.

Hinsichtlich solcher aus den einfachsten Elementen gebildeten Singweisen sagt der erfahrene Praktiker Gretry: »Ob man gleich kein künstliches Mittel kennt, glückliche Melodien zu erfinden, so muss es doch eine Kunst geben, wohlorganisirte Eleven darin zu unterrichten. Ich will nur eins bemerken. Findet man nicht, dass, wenn Gesänge allgemeine Popularität erlangen, sie nur wenige Noten enthalten und auf einen mässigen Umfang von Intervallen beschränkt sind? Von der Art sind alle Lieder, welche die Zeit verschont hat. Man müsste also einem Zöglinge aufgeben, indem man die Art der Bewegung ganz seinem Gefühl überliesse, Gesänge von dem Umfange von vier, fünf bis sechs Tönen zu machen. — Man halte diese Beschäftigung nicht für trocken und kleinlich. Es ist sehr schmeichelhaft, mit wenigem viel zu können.« »Ja, melodische Stellen, die man fest behält und die uns Tag und Nacht verfolgen, machen den wahren Schatz der Musik aus, wie glückliche Verse, die einen grossen Sinn in wenig Worten enthalten, den Ruhm des Dichters machen.«

Aehnlich sagt Reicha: »Es ist bemerkenswerth, dass Tausende von den glücklichsten Melodien nur auf die zwei Akkorde, den Dreiklang der Tonika und der Dominante (letzteren mit oder ohne Septime), gefunden und entdeckt worden sind: und diese Melodien, von welchen manche schon über ein Jahrhundert alt sind, haben entzückt und entzücken noch die Menschen aller Klassen und aller Bildungsstufen.«

Wer, der die Opernliteratur kennt, wollte diese Thatsache wegläugnen? Wenn sie aber wahr ist, so folgt daraus, dass man die Originalität wenigstens in der Harmonie nicht zu suchen braucht, da man über die allereinfachste, gewöhnlichste, ja abgenutzteste Harmoniefolge Melodien bilden kann, welche »die Menschen aller Klassen und aller Bildungsstufen entzückt haben und fort und fort entzücken werden«.

Hat man die Uebungen auf Erfindung einfachster Gestaltungen einige Zeit nach der vorstehenden Anleitung getrieben, alsdann mache man Versuche mit allen Arten ausgearbeiteter Gestaltungen, wozu das siebente Kapitel »Die einzelnen musikalischen Gedanken-

formen« eine Anzahl guter Muster vorgeführt hat, und Weiteres dazu in dem sechszehnten Kapitel »Spiel« zu finden ist.

Schliesslich sei bemerkt, dass der Kunstjünger am besten verfahren wird, welcher sich die Mühe nicht verdriessen lässt, als letzte Prozedur wenigstens ein paar Mal alle hier vorgeschlagenen Uebungen, von der einfachsten bis zur zusammengesetzten, an einem und demselben Text durchzuführen. Nicht allein gewinnt der Geist dadurch die grösste Gewandtheit in allen möglichen Ausdrucksweisen überhaupt, sondern er wird auch bald den sichern Blick erlangen, um jeder einzelnen Stelle des Textes die dem Ganzen am besten zusagende Darstellungsform anzusehen und zu verleihen. Und ferner wird er leicht erkennen, wo die Wirkung einer musikalischen Zeichnung durch ausmalende Begleitung verstärkt oder dadurch eher abgeschwächt wird.

Endlich will ich meine Ueberzeugung nicht verhehlen, dass, wenn künftig alle Kunstjünger von wirklichem Talent die in diesem Kapitel angerathenen Versuche und Uebungen vornehmen wollten, sie das sicher und allgemein Wirkende in der Oper bald von dem weniger Sicheren und Problematischen unterscheiden lernen, und im Ganzen ungleich weniger überkünstelte, dagegen viel mehr allgemein ansprechende Melodien schaffen würden.

Ich habe namentlich im ersten Bande meiner Kompositionslehre vielfach auf die Nothwendigkeit klarer musikalischer Formen hingewiesen. Es wird aber sicher nicht schaden, wenn ich hier am Ende meiner Betrachtungen über die Opernkomposition noch einige Bemerkungen dazu folgen lasse.

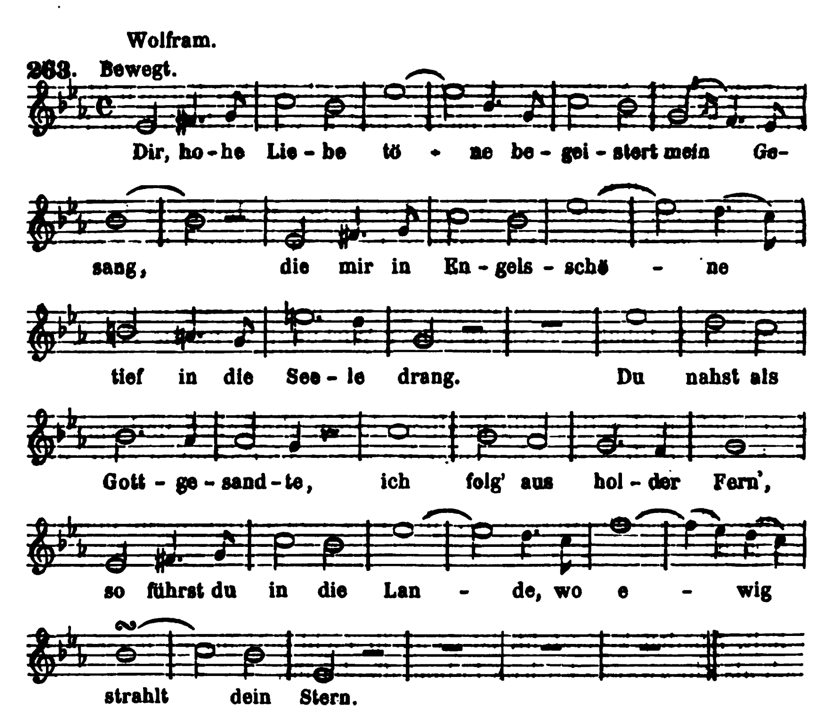
Es ist ein falsches Streben, das Tiefe, Bedeutende in einer schweren, zu künstlich konstruirten Form zu suchen. Denn indem man ihren verwickelten Verhältnissen seine Aufmerksamkeit widmen muss, kann man dem Inhalt nur mit halbem Sinn folgen. Der bedeutendste Inhalt verliert an seiner Wirkung, wenn die Form, in welcher er erscheint, nur mit Mühe zu begreifen ist. Es erweckt ein gedrücktes, unbequemes Gefühl, wenn man eine Erscheinung nicht leicht und vollständig in allen Theilen übersehen und verstehen kann. Je tiefer und bedeutender daher die Gedanken sind, die man darzustellen hat, desto klarer, einfacher, fasslicher sollte die formelle Darstellung derselben, der Satz und Periodenbau behandelt sein.

Mit dem Leben in einem Kunstwerke, wie man es als Geist, Gehalt, Ausdruck versteht, ist es allein nicht gethan, es muss sich auch als ein gesetzliches Leben offenbaren.

Neue Formen nur der Neuheit wegen zu suchen, um von den gebräuchlichen und gewohnten abzuweichen, ist immer ein Zeichen, dass der Künstler der Kraft seiner Gedanken misstraut. Die poetischen Formen sind seit Jahrtausenden und bis auf heute im Ganzen wie im Einzelnen dieselben geblieben, das Epos, das Drama, das Lied, das Sonnet u. s. w., die Strophe, der Vers, die Periode werden immer nach denselben Gesetzen gebildet. Mozart hat nie nach neuen Formen gesucht. Sie sind sich in allen seinen Opern im Ganzen wie im Einzelnen ihren Grundgesetzen nach gleich, aber ihr Inhalt ist immer anders, immer neu, wahr und schön.

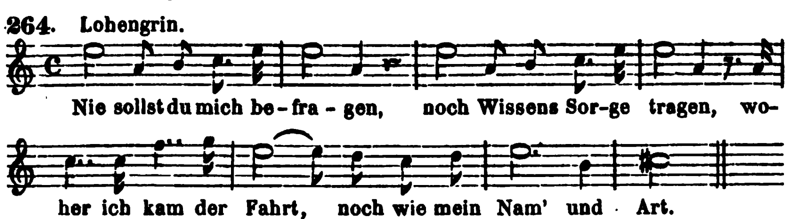
Die ungewohnte Form stösst ab; sie gefällt erst, wenn man sie gewohnt geworden ist, d. h. wenn sie nicht mehr neu erscheint.

Wenn es erwiesen wäre, dass ein guter Gedanke in gebräuchlicher Form absolut nicht gefallen könnte, dann wäre das Suchen nach abweichenden Gestaltungen verständig. Das ist aber nicht zu beweisen. Selbst Rich. Wagner hat sich zuweilen der allergewöhnlichsten Formen bedient. Z. B. im Tannhäuser:



und im Lohengrin:





Wer möchte behaupten, dass diese Perioden in ihrer Form neu, originell, noch niemals dagewesen seien? Sie sind vor Wagner in hundert Opern, auch in den Mozart'schen, zu finden. Ihr Inhalt aber ist neu, schön, wahr. Hieraus geht unbestreitbar hervor, dass nicht die neue Form, sondern der neue Inhalt den Werth und die Wirkung der Gedanken bestimmen.

Es ist eine der schädlichsten Meinungen, die unbeschränkte Freiheit der Form für ein Vorrecht des Genie's zu erklären. Wer mit der Form ganz nach Willkühr gebahren kann, und die festgestellten Gesetze derselben nicht zu berücksichtigen hat, dem werden seine künstlerischen Aufgaben freilich sehr leicht auszuführen. Aber dokumentirt eine Erleichterung der Aufgabe ein tieferes Genie und eine grössere künstlerische Bildungskraft? Im Gegentheil ist es hundert Mal ausgesprochen, dass eben die Tiefe und die Grösse des künstlerischen Genie's sich in der Freiheit zeige, mit welcher es sich in der gebundensten Form bewege. Der Sonnengeist Goethe hat auch diese Wahrheit oft ausgesprochen, u. a. auch in seiner italienischen Reise. »Denn wie in dem Organismus der Natur, so thut sich auch in der Kunst innerhalb der genauesten Schranken die Vollkommenheit der Lebensäusserung kund.«

Die Ouverture zur »Entführung aus dem Serail« ist in der abgenutztesten älteren Form abgefasst. Mit Recht sagt aber Otto Jahn von derselben: »Es bedarf kaum der Bemerkung, dass aus der alten Form der Ouverture in drei Sätzen hier durch die geistreichste Anwendung etwas völlig Neues geworden ist, so dass man an jene konventionelle Form als solche gar nicht erinnert wird«.

